البلاغة والنقد الأدبي
مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

ملف العدد :

سيميائية النص والصورة

العدد الأول

صيف 2014

البلاغة والنقد الأدبي
مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية محكمة

بسم الله الرحمن الرحيم

البلاغة والنقد الأدبي

المطبعة: مطابع المعارف الجديدة/ الرباط

الغلاف من تصميم الفنان: محمد السالمي

التوزيع: سبريس

رقم الإيداع القانوني: 2014 60036 P

عنوان المراسلة: صندوق البريد رقم 89. البريد المركزي. الرباط المدينة. المغرب.

البريد الإلكتروني: elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com

adnanimohammed@gmail.com

الهاتف: 35 12 65 65 06 / 44 67 35 37 05

المحتويات

قواعد النشر في المجلة

تنشر مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» جميع الدراسات والمقالات الأصلية والمترجمة من أي لغة أخرى في مجال اختصاصها، المراعية لأدبيات البحث العلمي.

وتيسيرا لعمل هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة، ولإعطاء المساهمة حظا أوفر في النشر، يرجى الالتزام بالأدبيات الآتية:

1- ترسل المساهمات على البريد الإلكتروني للمجلة:
elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com، مكتوبة بالوورد.

2- أن تكون المساهمات غير منشورة في مجلات أخرى، أو مواقع إلكترونية، أو غيرها.

3- توضع الإحالات في أسفل كل صفحة، مع الاقتصار على اسم المؤِّلف، والمؤَلَّف، والصفحة فقط. وتُثبت المصادر والمراجع والدوريات، باللغة العربية أو الأجنبية في آخر المساهمة (اسم المؤِّلف، اسم المؤَلَّف، دار النشر، سنة النشر، ورقم الطبعة). وإذا كان مقالا من مجلة، يوضَع بين مزدوجتين، ويُذكر العدد أو المجلد والسنة. ويُراعى في إعداد كل ذلك الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.

4- يُؤَمَل ألا يتجاوز عدد الكلمات 5000 كلمة.

5- يُرفَق النص المترجَم من أي لغة بالنسخة الأصلية له، مع ضرورة التوثيق.

6- يُبَلَّغُ أصحاب المساهمات بتسلم مساهماتهم العلمية فور التوصل بها، وتحال على هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة للبث فيها على نحو سري. ويُبلغ أصحاب المساهمات المجازة بذلك.

7- تَطلب هيئة التحرير، في إطار التعاون العلمي، إجراء التعديلات الضرورية عند الاقتضاء. اختزالا أو توسيعا أو تصويبا.

8- لا تعاد المساهمات لأصحابه، سواء تلك المقبولة للنشر، أو التي لم تُقبل..

• لا تعبر المواد المنشورة بالمجلة على وجهة نظر هيئة التحرير، أو الهيئة الاستشارية

كلمة العدد

يشهد تاريخ البلاغة العربية بتنوع منابتها ومصادرها، وتعدد الخلفيات المعرفية للمتدخلين في مجالها. وقد انعكس ذلك على فهم الناس لها وتصنيفها، فمنهم من يعتبرها علما لتحليل الخطاب، ومنهم من يراها علما لإنتاجه أيضا. إنها في جميع الأحول: «العلم الذي يتناول الخطاب الاحتمالي المؤثر»، بعبارة الأستاذ محمد العمري الذي اعتبر هذا التعريف صفة ونعتا، وطريقا موصلا لأرض البلاغة، بعد أن أعاد الباحثون الجدد الأرض المقتطعة منها (الجانب التداولي).

إن تتبع مسار البلاغة العربية من النشأة إلى الاستواء، يبرز -بوضوح- شدة ارتباطها بحقول معرفية أخرى تقاسمت معها دائرة الاهتمام نفسه، بل إن هذا الارتباط صار التباسا لا سبيل إلى فك شفرته. ونقصد بذلك النقد الأدبي الذي كان أصلا من أصولها الأولى حين كان مجرد ملاحظات تتتبع النص الشعري القديم تتبعا بسيطا، وحين تحول إلى بحث مُمَنْهَج للكشف عن الخصوصية الأدبية، فصار مستثِمرا لمكونات البلاغة لتمييز الجيد من الرديء، والوقوف على ما يميز خطابا عن آخر.

لقد تقاسمت البلاغة والنقد الأدبي مواضيع البحث والدراسة، فاقتطع أحدهما من أرض الآخر في مختلف الأزمنة، لكن في إطار التداخل والتكامل، لا التخارج والتنافر. ولذلك لا سبيل للفصل بينهما إن على مستوى موضوعات الاشتغال، أو الآليات أو حتى صفات وألقاب المشتغلين في هذا المجال، إذ غالبا ما يقوم لَقَبُ البلاغي مقام لقب الناقد، فنقول: البلاغي أو الناقد أو كلاهما. وهو أمر حاصل قديما وحديثا، ومستمر في الحقل الأدبي.

ينضاف إلى تداخل الحقلين، تداخل الخطابات وتشعبها وتكاملها أيضا، ولذلك لم يعد مقبولا الاكتفاء بما ترسخ في الأذهان من تصورات مبتورة حول طبيعة ووظائف البلاغة والنقد الأدبي، والاكتفاء بذلك في ظل انفتاح المعارف التي تقاسمت الساحة الثقافية، وإنما صارت المعرفة بآليات الربط بين علوم اللسان والمنطق والإنسان مُلحة وضرورية. ولن يكون ذلك إلا باستيعاب تصورات القدماء من البلاغيين والنقاد، ودراسة اجتهادات المحدثين منهم، لمعرفة مختلف التصورات والنظريات، والإحاطة بخلفياتهم النظرية، ومرجعياتهم المعرفية.

إن التفكير في إنشاء مجلة تحمل اسم «البلاغة والنقد الأدبي» استند إلى هذا التداخل والتكامل بين الحقلين، وإلى شموليتهما الممتدة إلى تناول مختلف الموضوعات والخطابات بالدرس والتحليل،

فطبيعتهما تستطيع التكيف مع ما يستجد من مواضيع. إنهما يدرسان المكتوب والمسموع والمصور والمرسوم...، ويعيدان إنتاج الكل وتأويله بآليات متنوعة ومختلفة.

كما أن السعي إلى إخراجها يأتي استجابة لرغبة باحثين شباب تكونوا في مجال البلاغة والنقد الأدبي وتحليل الخطاب، واستجابة لحماس مسنود بمعرفة تلقوها على يد أساتذة أجلاء في مجال الدرس الأدبي عموما، يرجون تنميتها وتطويرها ونقلها أيضا لقارئ تفاعُلي يستفيد ويُفيد.

وهكذا، فصدور العدد الأول من المجلة بكل الأركان التي وُضِعت في التصور الأول لها، التزام من هيئة التحرير تجاه القارئ الكريم عموما، والمهتم بمجال البلاغة والنقد الأدبي خصوصا. وهو في الآن نفسه مساهمة - نرجوها جادة ومستمرة- في تنمية البحث البلاغي والنقدي بالمغرب، وسَدٌّ لخصاص كبير في المجلات المتخصصة في هذا المجال. فإذا ما استثنينا مجلة «علامات» التي أسَّست للبحث السيميائي وواكبته، منذ سنوات طويلة، ولا زالت، ومجلة «البلاغة وتحليل الخطاب» التي اسْتُحْدِثت قبل سنتين تقريبا، فإن الساحة الأدبية والثقافية تعرف فراغا كبيرا في هذا المستوى، بعد توقف الكثير من المجلات التي أعلنت عن وجودها وتخصصها في البلاغة والنقد، لكنها لم تستمر لظرف من الظروف.

إن من أهم ما تطمح المجلة لتحقيقه هو توفير منفذ إضافي للباحثين في البلاغة والنقد الأدبي، لنشر بحوثهم ودراساتهم في هذا المجال، وتوفير مصدر ملائم وموثوق للقارئ المغربي والعربي لتنمية مداركه حول هذين المجالين الحيويين في الحياة العامة للإنسان.

ولأجل ذلك، فالمجلة حددت مجموعة من الأهداف الجزئية التي إن تحققت، تحقق الهدف الأكبر والأسمى، وهي:

التعريف بأهمية البحث العلمي في مجال البلاغة والنقد الأدبي.

إعادة الاعتبار للبحث في الخطاب التداولي والتخييلي بروح علمية أكاديمية، تستند إلى معرفة دقيقة بما ترسخ من معارف، وما استحدث منها (عربية، وغربية).

العمل على مواكبة التحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية، وما تفرزها من خطابات، من خلال تطوير آليات التحليل والدراسة والتقويم.

تجاوز النظرة التبسيطية الاختزالية للبلاغة والنقد الأدبي، التي ترسخت من خلال التقسيمات المدرسية التعليمية.

خلق جو من الحوار الثقافي العلمي بين الباحثين لتنشيط وإغناء البحث في شتى المجالات التي تستوعبها البلاغة والنقد الأدبي.

وليسع فضاء المجلة امتداد مُكونَيْها «البلاغة» و»النقد الأدبي»، كان لا بد من التفكير في أركان تتناسب مع طبيعة الأهداف، وطبيعة التخصص.

ولذلك قُسِّمت إلى أركان متنوعة، كانت خلفية التفكير فيها نابعة من إيمان هيئة التحرير بشمولية البحث في البلاغة والنقد الأدبي بمختلف تجلياتهما وامتداداتهما.

إن ركن «دراسات وأبحاث»، أول أركان المجلة. وهو خاص بأبحاث ودراسات متنوعة ومختلفة لها صلة بتخصص المجلة واهتماماتها. وقد ساهم في هذا الركن نخبة مرموقة من الأساتذة الباحثين: أمينة الدهري ببحث تحت عنوان: «كتابة الصمت»، ومصطفى سلامي ببحث تحت عنوان: «التخييل في الفكر النقدي المعاصر»، وخيرية بن علوة بدراسة تحت عنوان: «تلقّي الصورة البلاغيّة بين الأثر الأسلوبيّ والدور التواصليّ: وقفات تحليلية على نماذج من رواية «الأسود يليق بك، لأحلام مستغانمي»، ومصطفى الغرافي ببحث تحت عنوان: البلاغة والعقيدة: دراسة في الموجهات المذهبية للممارسة البلاغية».

بينما وقع اختيار هيئة التحرير على تخصيص ركن «ملف العدد» الذي يهتم بدراسات لقضية أو موضوع أو خطاب واحد، للدراسات والأبحاث ذات البعد السيميائي، وذلك تحت عنوان: «سيمائية النص والصورة». وقد ساهم في هذا الملف نخبة متميزة من الأساتذة الباحثين في المجال، إذ يجد القارئ الكريم دراسة للأساتذة الباحثين: عبد المجيد نوسي تحت عنوان: «الكليات في الخطاب الإشهاري: الصورة الإشهارية نموذجا»، ومحمد الداهي بدراسة تحت عنوان: «ذاكرة حاحة الجريحة»، وعبد الله بريمي ببحث تحت عنوان: «السميائيات التأويلية: التعاضُد التأويلي والتلقّي والأكوان الخطابية»، وعيسى داود بدراسة تحت عنوان: «الصورة البصرية في القصيدة المعاصرة»، و عبد العالي العامري بدراسة تحت عنوان: البعد الإدراكي للصورة :دراسة لسانية»، وعبد القادر فهيم شيباني بدراسة تحت عنوان: «الأبعاد المعرفية للدعامة الأيقونية: بحث حول فاعلية الصورة في تعليمية اللغة».

أما ركن «سيرة وحوار» الذي يختص بالسِّيَرِ العلمية للبلاغيين والنقاد المغاربة والعرب الكبار، فقد خُصِّصَ لمحاورة الأستاذ الباحث سعيد يقطِين، في مشاريعه العلمية الذائعة الصيت، وفي كثير من القضايا المرتبطة بالبحث العلمي بمختلف تمظهراته.

في حين ضم ركن «الترجمة»، المهتم بإدراج مقالات ودراسات قد تكون فائدتها عظيمة في مجال البلاغة والنقد الأدبي، مساهمتين للأستاذين الباحثين: مبارك حنون، وأحمد العلموي الَّلذَيْن ترجما مقالا لوليام ليبن، تحت عنوان: «صواتة عروضية أم صواتة مستقلة القطع؟»، والأستاذ الباحث عبد المجيد نوسي الذي ساهم بترجمة دراسة بعنوان: «البحث عن الخوف: تأملات في مجموعة من الحكايات الشعبية» لصاحبها أ.ج.كريماس.

هذا، وقد خُصِّص ركن «قارئ وكتاب»، لقراءة كتاب له صلة وطيدة بملف العدد، إذ ساهم الأستاذ الباحث عبد العاطي الزياني بقراءة كتاب «سميائية النص الشفاهي في عمان» للباحثة عائشة الدرمكي.

وفي ختام العدد، يلتقي القارئ الكريم بركن «مفاهيم وقضايا نقدية وبلاغية»، الخاص بمناقشة المفاهيم والمصطلحات، والنظريات والمناهج، والمدارس النقدية والأدبية. حيث ساهم الأستاذ الباحث فريد أمعضشو، بتقديم جملة من التصورات حول مفهوم البلاغة.

إننا، إذ نقدم العدد الأول للقارئ الكريم، نرجو أن يكون بداية لمسار طويل، مفيد، وممتع. وهذا لا يتحقق إلا بتجاوب القراء و الباحثين المغاربة والعرب مع ما تبشر به المجلة لنفسها.

ولا يسع هيئة التحرير، أولا وأخيرا، إلا أن تشكر الأساتذة الباحثين الذين ساهموا في هذا العدد بدراساتهم وأبحاثهم العلمية الرصينة. والشكر موصول للأستاذة الباحثن الذين قبلوا الانضمام إلى هيئتها المحكمة. وقد حرصت هيئة تحرير المجلة أن يكون المحكمون من خيرة الباحثين المغاربة، وبعض العرب، وأن يكونوا بتخصصات مختلفة حتى يستوعبوا تشعب اهتمامات المجلة.

هيئة التحرير

دراسات وأبحاث

كتابة الصمت

أمينة الدهري[1]

في البدء كان الصمت!

يعد الصمت من المفاهيم الأكثر تجريدا واستعصاء على المقاربة. أما تجريده، فمتأت من ارتباطه بالغياب، ومن حيث كونه شكلا من أشكال البحث في مظاهر الكون لمحاولة إدراك المتواري منها، حتى قيل «أول العلم الصمت»؛ فالصمت نُصبةٌ -بتعبير جاحظي- أو اعتبارٌ في الفضاءات اللامتناهية «لعالم كبير»، قبل أن يصير إبانة للأشياء بذواتها، واستبانة لأسرارها لدى مستبينيها. أما استعصاؤه، فناجم عن كونه مجال مساءلة كثير من العلوم الإنسانية الباحثة عن حقائق فلسفية، أو دينية، أو نفسية، أو أدبية؛ وعن تعددِ دلالاته إضافة إلى تداخل مجالات الاشتغال به.

تربط تحديدات عديدة الصمت بالتعبد، لتأصله في معظم الممارسات الدينية لكونه سر المجاهدة والترقي الروحيين، فقد عُد من آداب مناجاة الحضرة الإلهية عند الصوفية، ومن أسمى القيم الإنسانية عامة، حتى سرت به الأمثال، فصيرت معدنه تبرا مقابل فضة الكلام، وجعلته بديلا عن لغة تتعطل وظيفتها الإبلاغية، وأضحى لسان العلم والحلم المفصح، كذلك، عن قلق وجودي ملازم توجُّسا وخيفة من المجهول.

فيما تصله تحديدات أخرى بالغياب، غياب الصوت بالقدرة على إسكاته، وبما «خرج عن الكلام» hors parole ؛ لذلك تصله بعلامات تنظمه كإشارات الوقف، والبياض، والحذف، وغيرها من طرائق التوقف عن القول، إضافة إلى اعتباره مرحلة سابقة عن الكتابة، تقع[2] في المنطقة الإدراكية لتشكل الخطاب قبل تحققه اللغوي، والمادة الأولية للكتابة التي تعطيها وجودها وانتظامها[3]..

وقد يُدرَك كثير الصمت من قليله مما أسمته البلاغتان العربية والغربية اكتفاء، وإيماء، وإشارة، وتضمينا، وإيجاز قصر، وإضمارا، وتعريضا، وتلويحا، وتلميحا، ورمزا ناسجا للأساطير، وقياسا

(1) أستاذة الترجمة وتحليل الخطاب. جامعة الحسن الثاني. كلية الآداب المحمدية/ المغرب

(2) معلوم أن أقسام الخطاب عند أرسطو أربعة: إيجاد مصادر الحجة، تنظيم أجزاء القول، الأسلوب، الالقاء.

(3) **Maurice Blanchot.** L'espace litteraire. p. 231.

إضماريا لإحدى مقدمتيه، وإعراضا عن الخصم، وتجاهلا له قصد تعنيفه والسخرية منه، فيغدو صورة ماكرة تصد عن القضية المطروحة. مثلما يمكن للصمت أن يكون عيبا بلاغيا حين ينعقد اللسان ويتعذر البيان، بسبب عِيّ أو حُكلة أو حُبسة تُبقي صاحبها رهين عجز يجرده من قدرته اللغوية، قد يؤدي إلى انقطاعه عن العالم وليس فقط عن الكلام.

فالصمت، على هذا، أنماط: منها ما كان تأملا وجوديا، وما اعتبر توغلا روحيا، ومنها ما انتمى إلى البيان وما خرج عنه، وما صَرف عن الجدل وما دفع إليه. وإذا كان الصمت اللغوي يقف عند حدود الانقطاع عن الكلام أو ما يدل عليه، فإن الصمت البلاغي انفتاح على العلامات وتأويلاتها(4)، بحكم امتداد فروعه في أصول فلسفية، ودينية، ونفسية، وثقافية؛ قد تتضافر هذه المستويات في نسج الخطاب الواحد وقد يُنافر بعضُها بعضا بحسب مقاصد الكتابة.

إن اختلاف وتشعب المنظور إلى الصمت عمِلا على توجيه هذه الدراسة نحو محاولة استكشاف بعض مظاهر هذا المفهوم من خلال أحد النصوص الجاحظية، وذلك من موقع قراءة حجاجية تراعي اعتبار البلاغة جزءا من مجال اشتغال تحليل الخطاب، مما يسمح بمقاربة تتقاطع فيها معارف ورؤى منهجية، تخص تنظيم الخطاب وشروط تلقيه وخلفياته السياقية، والبحث في طبيعته الاستدلالية والبيانية؛ على أساس ارتباط قراءة الصمت، أساسا، بعناصر من المنظومة الفكرية للجاحظ.

يسعف هذا الاعتبار المنهجي في مقاربة الصمت الأدبي للصمت الثقافي الأخلاقي، انطلاقا من الأسئلة الموالية: كيف يمكن الكِتابةُ عن الصمت دون محوه؟ ما صلة الصمت بسُبل البيان الأخرى كالنُصبة والإشارة واللفظ، وبعلاقات الإبدال واللزوم والتضمن التي تنتظمه وإياها؟ كيف يُقْنع الخطاب الصامت بالصَدِّ عن القضية المطروحة أو الحض عليها؟ ثم كيف تصوغ صور ذات أصل إيهامي خطابا معقولا يقع بين عالمي الكتابة والقراءة، أولهما إشارة إلى صمتي الكتابة وما قبلها، وثانيهما مفض إلى تلقي النص بوصفه قطعة صمتٍ في يد قارئه.

تتوزع الاجابة عن هذه الأسئلة محاور أربعة آتية:

أ - الصمت والقيم، ب- الصمت والإشارة، ج- الصمت والكلام، د- حدود الصمت حدود الثقافي.

أ- الصمت والقيم: المقصود بصمت القيم ثباتُها وعدمُ قابليةِ زحزحتِها المستمدان من استمرار تعاورها أمدا طويلا، من هنا الصمت عن مساءلة ملاءمتها لأزمنة غير التي استحدثتها ورسختها

(4) «الحذف (بالنسبة لهذه المجموعة) من العمليات البلاغية الأساسية... إن بعض الصمت أكثر فصاحة من الكلام مالم يرتكز دوما على تغييب الكلمات... كما يعد مجالا منفتحا أمام قراءات متلقيه». ص45.

ضمن الفضائل بُغية تحقيق غايات معينة. بهذا المعنى المبدئي للقيم، يُحاج النص تصورا ثقافيا لقيمة الصمت من خلال وضعه على محك التجريب بتقليبه بين مقامات المرئي من السمات الظاهرية والهيئة العامة للشخص الصامت، وبين المخفيِّ من اعتقاداته في صلة بفكر جماعي يكرس حكما مسبقا يعتبر الصمت قوةً قادرةً على عقل النفس والجسد.

فالصامت حليم حذر، يحفظ -إضافة إلى مظهره العام- لسانَهُ ومكنونَ صدره، فلا تجيش نفسه بما يطرأُ عليها ولا ينطق عن الهوى، وإذا نطق أوجز (الصمت غاية الإيجاز). هذا الردع الداخلي والخارجي للطارئ والانفعالي وللقول المسهب، قد يقلب الشخص إلى شخصية مقنَّعة، (فكلمة Personne تعني في الأصل اللاتيني Persona أي القناع)، ذلك أن الصمت قد يَقْلِبُ ويُقَنِّع حقائق الناس، «فقد يُسمى الغبيّ على إثره عاقلا، والصامت حليما، والساكت لبيبا، والمطرق مفكرا، والبليغ مكثارا، والخطيب مهدارا، والفصيح مفرطا، والمنطيق مطنبا»[5]. من هنا خطورته كقيمة يقينية تتعالى عن إعادة النظر، ولعل بعض هذا التعالي كان وراء كتابة الجاحظ عن قاض «قليلِ فضولِ الكلامِ»، حريصِ الظهور بمظهرٍ غير مظهرِهِ للعيان.

تقوم كتابته عن الصمت في قسمها الأول على قص حكاية «عبد الله بن سوار مع الذباب» كما هو مثبت في عنوان نصه الواقع ضمن الجزء الثالث من كتابه «الحيوان»، فكيف حاكَ أبو عثمان حكايته من صمت مضاعف قِيمِي وخِطابي؟ ومن هو عبد الله بن سوار، وما علاقته بذباب يُعطف عليه ويشكل بمحاذاته سكونا عُرفت به الجملة الإسمية عموما؟

إن النظر في كتب السير لا يترك مجالا للشك في صحة ورود «اسم عبد الله بن سوار» ضمن أعلام عصره المؤرخ لهم، وكذا مسألةِ الإشارة إلى استقضائه على البصرة، إضافة إلى ما استلزمه توثيق ترجمته من سرد لأسماء شيوخه والمحدثين عنه، ممن ذكرهم المستشرق Pellat ضمن كتابه عن البصرة[6]. تعمل هذه المرجعية التاريخية على تأكيد الصيغة الإثباتية التي ابتدأت بها الحكاية «كان لنا بالبصرة قاض يقال له عبد الله بن سوار»[7]، ففعْلُ الإخبار جاء مصحوبا بإقرارٍ تشهد به الجماعة البصرية (لنا)، إضافة إلى ميثاق صدق يعتزم الجاحظ عقده مع قارئ يقتسم وإياه، بموجبه، حقيقةَ أحداث سيرويها عن القاضي ابن سوار الذي يمكن أن تكون الكتابة عنه من قبيل استهجان أنماط بشرية مستنسخة، أو من باب استحسان نماذج تاريخية محتذاة.

(5) الجاحظ. رسالة في تفضيل النطق على الصمت. ص148.

(6) **Charles Pellat.** Le milieu Basrien et la formation de Gahiz. p283-1953.

(7) **الجاحظ**. الحيوان. ج3/ 343.

المحقق أنه منقطعُ النظير «لم ير الناس حاكما قط ولا زميتا ولا ركينا، ولا وقورا حليما، ضبط من نفسه وملك من حركته مثل الذي ضبط وملك»[8]، فالنعوت الباسطة لصفات المنعوت المسبوقة بلا النافية عن غيره ما اسْتُثْنِيَ به حصرا، تُكثف معاني معجمية تفيد قلة الكلام والسكون والهيبة والرزانة المقصورة عليه دون غيره من الأنام. والمرادُ بها تأكيدُ تَحَكّمه في حركاته وسكناته؛ لا غرو فالقاضي حاكم، إذ لا يكون القاضي قاضيا إلا إذا «حكم وفصل ... والحُكم المنع»[9].

لعل فكرة المنع تبدأ من كونه حين «يأتي مجلسه يحتبي ولا يتكئ، فلا يزال منتصبا لا يتحرك له عضو ولا يلتفت ولا يحُل حُبوته ولا يُحول رجلا عن رجل، ولا يعتمد على أحد شقيه، حتى كأنه بناء مبني أو صخرة منصوبة»[10]. لتتشعب الفكرة وتتعدى الصفات إلى الذات، ذلك أن مقامه بالمجلس احتباء في ثوب يشد الرجلين إلى البطن ليجمعهما مع الظهر، فوظيفة الحُبوة تكمن في منع الجسم من الاتكاء أو الالتفات مع إشراف العنق وإقماح الرأس في شلٍّ شبه كامل للأعضاء عن الحركة، «لذا عُد الاحتباء بمثابة حيطان العرب»[11]. ليصير الجسد عديل المكان سكونا وثباتا، «كأنه بناء مبني أو صخرة منصوبة»[12]، فالوجه الجامع لطرفي التشبيه يحيل على النّصُب الذي قد يكون صنما أو حجرا يُستدل به.

هكذا، يتحول المسار الإخباري عن شخص القاضي إلى حيز المشابهة حتى تتمثله الأذهان، و»أحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع والقارئ»[13]9. فالاحتباء والانتصاب كالاشتمال والمثول، يوحيان بصورة القاعد في قيام والقائم في قعود، يكرسها الذهاب والإياب لأداء الصلوات، ذلك أنه لا مسافة تفصل بين المجلس والمسجد، لأن هذا الأخير موضعُ إقامة الأول حتى سُمي الجلاس الأكثر ارتيادا له وترددا عليه «بالمسجديين». إن الغُدو والرَّواح المراوحين للمكان ذاته والمُقاسيْن بمواقيت الصلاة، أصبحا في حكم طقس اعتيادي يصل المجيء بالرجوع، عودا على بدء، كأنْ لا حركة من فرط التكرار، أو حدا لها -في أحسن الأحوال- يمكن عدها بعدد الصلوات، إذ «كان يصلي الغداة في منزله وهو قريب الدار من مسجده... فلا يزال

(8) نفسه.

(9) اللسان. مادة حكم.

(10) **الجاحظ**. الحيوان. ج343/3.

(11) اللسان. مادة حبا.

(12) **الجاحظ**. الحيوان. ج343/3.

(13) **ابن رشيق القيرواني العمدة**. ج294/2.

كذلك حتى يقومَ إلى صلاة الظهر ثم يعود إلى مجلسه، فلا يزال كذلك حتى يقوم إلى العصر ثم يرجع لمجلسه، فلا يزال كذلك حتى يقوم لصلاة المغرب»[14].

إن الحركة دائرةٌ محكمة الإغلاق مقننةٌ بمواقيت لا تقبل زيادة أو نقصانا، محكومةٌ بالديمومةِ واستبقاءِ الأشياءِ على حالها من غير تبديلٍ أو تعديل. فنفيها عن الفعل «زال» ترسيخ لسكونٍ لم يحكم الذات والصفات فحسب، وإنما أفعالٍ وأعمال القاضي أيضا. فالمجلس بالمسجد، والمسجد قريب من بيته، والانصراف إليه رجوع من المجلس للعودة إليه، أو انصرافُ أوبة وانقلابٌ على العَقِب. والدليل على ذلك شهادة الراوي، «فالحق يقال: لم يقم في طول تلك المدة والولاية مرة واحدة إلى الوضوء، ولا احتاج إليه، ولا شرب ماء ولا غيره من الشراب. كذلك كان شأنُه في طوال الأيام وفي قصارها وفي صيفها وفي شتائها»[15].

إلجامُ الجسد عن الحركة انصرافٌ أيضا عن قضاء الحاجات البشرية الضرورية من إرواءٍ للظمأ وتجديدٍ للوضوء عند الاقتضاء، فالماء المحيى للذات مفتقدُها داخليا وخارجيا (الظمأ والوضوء)، افتقادٌ يَعْظُمُ إذا ما قيس بزمن ولايته المُقاس بدوره «بطول المدة» الممتدة بتوالي الفصول وتعاقب الحر والقر. علما أنه لا مجال للتشكيك في صحة هذا القياس، فراويه قد وثقه بشهادة حق -كما أشرنا- ثم إن الحقَّ مصدرٌ مؤكد لغيرِه، أي مُثبِت لما يتلوه من قول لا يُرَد، إلا أن في هذا الإثبات تحويلا للقاضي إلى كائن غريبٍ أو يدنو من أن يكون كذلك؛ إذ «كان لا يحرك يده ولا يشير برأسه، وليس أن يتكلم ثم يوجز، ويُبَلِّغ بالكلام اليسير المعاني الكثيرة»[16].

يُسر جانب من هذه المعاني حوك صورة المبلغ بالقليل من الكلام لما يُغني عن كثيره، لعله أن يكون البليغَ الموجزَ غيرَ المسهبِ، فقد قيل البلاغةُ الايجاز في أحد تحديداتها[17]. لكن الايجاز لا يُبلِّغ إلا بمراعاة مطابقته لمقتضى الحال، وإذا ما تَمَّ الاستناد إلى القول بالمقامات جاز التساؤل عن ملاءمة الاقتضاب في كلام قاضي الجماعة وصاحبِ مجلسٍ يلتف حوله جلاس ممن تفاوتت أفهامهم ومداركهم، منهم السائل والمستفسر والباسط لما أَشكل عليه من أمور الدين والدنيا.

لعل تكثيف القول واختصار الكلام ليسا من اختصاص القاضي في شيء بقدر ما هو ميزة الكاتب المفلق، والخطيب الحذق، والمتكلم المفحم، والأديب الملهم؛ أما بالنسبة للقاضي فإن الإيجاز يصبح ضربا من الإعراض عن الإبلاغ والتبليغ «بعبارة اللسان كُنه ما في القلب»، لهذا كان كلام

(14) **الجاحظ**. الحيوان. ج343/3.

(15) نفسه. ج344/3.

(16) نفسه.

(17) **الجاحظ**. البيان والتبيين. ج96/1.

القاضي -ربما- إلى مقام الإطلاق لا التقييد أحوج، وإلى الإيضاح لا الاقتضاب أولى. فالإيجاز نصفُ إبانة لما يُكثفه اللسان، وقد يكون الإيجاز من عبد الله بن سوار احترازا يُخل بإفهام المطلوب، مثلما قد يكون عدمُ إشارته باليد والرأس تقييدا للإبانة وتقصيرا عن الإفصاح.

معلوم أن البلاغتين الإغريقية والرومانية أوْلتا أهمية لحركات الجسد، حتى أن «كينتليان»[18] خصص المحور الثالث من كتابه الرابع للحديث عن الانفعالات الخاصة بتعبيرات الجسد، كما ركزت البلاغة العربية في جزئها الخاص بالكتابة الديوانية على جهارة صوت الخطيب وفصاحة لفظه وفخامة ملبسه وهيئته؛ والقصدُ منها مراعاة الشكل الخارجي الذي، ربما، عندما تم تجاوزه إلى مستوى علاقة العلامات بالانفعالات، عمل على إظهار ابن سوار بمظهر الوقار الملجم لها الكابح لجماحها. لذلك عُرِّف في بداية النص بصمت يُكرس الثقافة التي ينتمي إليها.

الإيجاز احتراز، كما سبق القول، والكلمة إنجاز فوري يُعرَضُ عنه، فالاحتراز والإعراض يقومان مقام الصمت؛ إلا أنه «لم يلزمْ الصمتَ أحدٌ إلا على وقوعِ الجهل عليه، فأما إذا كان الرجلُ نبيها مميزا عالما مفوها، فالصمت مُهجِّن لعلمه ساترٌ لفضله كالقداحَة لم يُستبن نفعُها دون تزنيدها»[19]. فكيف عمل الخطاب على الاحتجاج لهذه القيمة أو عليها؟

يطرح النص قضية القاضي الزميت، هذا النعت الذي ينوب عن سلسلة النعوت التي وُصف بها لجمعه ما تفرق في غيره من دلالةٍ على التثبت في الأمور وميل إلى السكون والركانة وقلة الكلام، والجامع بينها الصمت. ولتفرده بالزماتة القائمة مقام هذه الأوصاف، انتهج الخطاب نهج «إثبات الشيء للشيء بنفيه عن غيره ذلك الشيء»[20]، إلا أن هذه التقنية البلاغية المتجاوزة «لذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات» إلى قصرها حصريا عليه دون غيره بإبلاغها المقرَّظ أعلى درجات الثناء، ستعمد إلى الخروج من باب «الإيجاب إلى السلب»، نافيةً عنه في النهاية ما أثبتته له في البداية؛ فتُصيره ،على ذلك، (بناء مبنيا وصخرة منصوبة) كما جاء في النص، أي تخرجه من الاستثناء إلى المشابهة.

ثم إنه في مرحلة موالية، سيتم إخراجُه من الممكن إلى الممتنع حصوله بواسطة «الإغراق»، زيادة في المبالغة حتى إخراجها عن حدها، وإفراطا في تجاوز الإمكان المعقول إلى ما يدخل في حكم الاستحالة، بقوله: «لم يقم في تلك المدة والولاية مرة واحدة... ولا شرب ماء ولا غيره من

(18) Rhétorique à Herennius. livre III.18. p104.

انظر أيضا: الرسالة العذراء، ابراهيم بن المدبر. القاهرة 1931 .

(19) **الجاحظ**. رسالة في تفضيل النطق على الصمت. ص153. وانظر أيضا كتاب الصمت وآداب اللسان. ج563/6-574.

(20) معجم المصطلحات البلاغية. ج.1/48.

الشراب»[21]، وذلك عن طريق استقصاء أجزاء الوصف التي من شأنها تعظيم شأن الموصوف. وبالتالي، إيلاجه باب اللامعقول المُفضي إلى الإضحاك الساخر الدال على التنافر في صورته. إن الحججَ التي استند إليها النص مثل السلب والإيجاب، والإثبات والنفي، والإغراق والاستقصاء وغيرها، أخرجت المخاطبة من حيز إثبات الشيء للشخص إلى مجال المشابهة الحصرية، ثم من المقايسة المغالية إلى اللامعقول، فنحَت بالخطاب منحى ساخرا[22]، معانيه إجلالٌ في موضع التحقير، ومدحٌ في معرض الذم، وجدٌ أريد به الهزل.

لقد هدفت التقنيات البلاغية السابقة إلى لفت الانتباه لجانب الصمت في شخصية القاضي لأنه قضيةُ النص وطرحُه الأساس، فعمِلت -عملا استدلاليا- أسهمت كل واحدة منها في نحْت جزء من تمثال القاضي من صمتين: أحدهما فعلي مثبت ضمن سيرة ابن سوار، والثاني مضمر، لعله يشهِّر بمجالس قضاء تقيم الصمت في غير مقامه مقابل مجالس المناظرة والكلام. كما أسهمت الحجج البلاغية في نسج جمل قصيرة كثفت معنى السكون حقيقة ومجازا، أي ما أقرته كتب سير الأعلام من متحقق الأخبار عن الشخص الفعلي الموجِز للكلام -علما أن الإيجاز تكثيف يُنيب نصف الكلام عن نصفه الآخر- وما عدل به النص عن هذه الحقيقة «اتساعا» إلى تخيل عالم الشخصية في صورة الوثن المصوب.

وفي الحالتين معا، فإن سكون الزماتة، ورزانة الركانة، وأناة الحلم، وسكينة الوقار، تضمنت جميعها معنى السكوت والصمت؛ فأبانت عن سكون القاضي وراء مضاعفه الزميت الصِّميت. لكن صمت القاضي قد يؤشر -أيضا- على صمت الجاحظ بتخفيه وراء راوي حكاية يوهم بغيابه، لا يجلو غَشاوة إيهامه سوى تعاقد تواثق عليه مع القارئ بالوقوف عند قراءة الظاهر وصرفه عن كل تأويل. لقد حرص على تعضيد هذا التواثق المبدئي بعناصر متعددة تفيد برمتها الإجماع، بما في ذلك نون جماعة أهل البصرة (كان لنا بالبصرة قاض...)، وإطلاق عموم الناس (لم ير الناس حاكما...)، إضافة إلى صيغة الإثبات (الحق يُقال...) التي تقوم مقام الشهادة بالمعاينة لحقيقة ما يُروى. فالحق لا تأويل له، أو قد ينقلب تأويلُه إلى ضده بقول الباطل، لذلك بُني الفعل بعده إلى المجهول، إذ يحتمل أن يكون قائلُه مفردا نكرة يُتفادى الإعلام عنه، كما قد يكون القول جماعيا لتردده على ألسنة الخاصة والعامة.

---

(21) **الجاحظ**. الحيوان. ج344/3

(22) **Sébastien Rongier.** De l'ironie. p. 9

يقول: «تعمل السخرية على مساءلة القناعات لتزحزحها، وتخرق العادة لتستكشف حدود التفكير، من هنا خصوصيتها بالنسبة لفلاديمير كيليفتش، ففي ثناياها نفحة انعطاف في غير انحراف، ومعنى انزياح من غير انشطار».

في كل الأحوال، فإن هذه العبارة أو سابقتيْها تُحيل على الإجماع، (المصدر الثالث الموثوق به بعد القرآن والحديث، فالجماعة لا تجتمع على ضلال)، باعتباره حجة من حجج السلطة التي انبنى عليها الحجاج الإسلامي نفسه. لكن الإجماع هنا مضلل يوهمُ بأن لا شرخ في شخصية القاضي، بالتالي لا شيء يستدعي القراءة البلاغية التأويلية رغم أنها الكفيلة بفهم كتابة الجاحظ عن صمت مجلس عبد الله بن سوار، سواء على مستوى العبارة (لغة البيان) أو الإشارة (لغة العلامات).

ب- الصمت والإشارة، تتكئ التقنية البلاغية المستعملة في هذا الجزء من الخطاب على الإشارة التي أجمل الجاحظ القول فيها وفيما عداها بالآتي من التحديد: «وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد، أولها اللفظ ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة... ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير»[23].

إذا كانت وسائل الإبانة عند الجاحظ متباينة من حيث دلالاتها ووظائفها، فإنها تقوم مقام بعضها لتنوب عنها أو تزيد من أدائها. فقد تشترك الإشارة مع اللفظ مبنى ومعنى، أو تنفصل عنه لصدورها عن أعضاء لا علاقة لها بجهاز النطق؛ لذلك عدت ترجمة للفظ وإغناء عن الخط، باعتبارها تلويحا باليد والعين والرأس وغيرها من الأعضاء، لعلها بهذا الحد أن تساوي بين الإنسان والحيوان، فلغة العلامات صمتٌ يلغي المفاضلة بين الجنسين حين لا يتبقى للآدميين فضل النطق.

إن تعريف الإشارة -إضافة إلى التلويح- باللمحة الدالة، يخرجها من دلالة المطابقة إلى دلالة اللزوم، لتنفك من أسر اللغة المنطوقة وتشب عن طوق الكلمات بالاستغناء الكلي عن النطق، أو بالانتقال من صريح القول إلى ملزومه، فالإشارة نظام يقوم على الحركات بوصفها وحدات مكونة لصور مرئية (عوضا عن الصور الصوتية) في حيز الفضاء؛ تختلف دلالاتها باختلاف الحركات المتضمنة لها. ألم يقل الشاعر:

وفِـي العَـيْـن غِـنـىً لـلـمَـرْ ... ءِ أنْ تَـنْـطِـقَ أفْــواهُ[24]

إذا كان النص يجمع بين الحدين السابقين الشاملين لمفهوم الإشارة تلويحا بالحركة وتلميحا بالنظرة، فكيف تكشف دلالتهما عن «أعيان وحقائق المعاني وتنوب عن اللفظ» كما جاء في التعريف الأول؟

(23) **الجاحظ**. البيان والتبيين. ج76/1.

(24) معجم المصطلحات البلاغية. 7/1.

لقد مكنت قيمة الصمت من مقارنة صفات القاضي بغيره، وأبانت عن تفوقه على سائر الأنام بما رفعه إلى مقام الإنسان النموذج المتفرد المُغرب، وأدت، بموازاة ذلك، إلى مشابهته بالحجر والصخر، أي بما هو غير نام باصطلاح الجاحظ في قسمته للعالم. فكيف يكون القاضي في نفس الآن نموذجا إنسانيا أي «حجة سلطة» بتعبير حجاجي وهو عديل الجماد، أقل مراتب الخلق في سلم نظام المخلوقات؟ قد تزداد المعادلة التباسا حين ينضاف إليها عنصر دخيل على مجلس القضاء، لكنه ذو مكان محفوظ في ترتيب أبي عثمان للكون، إنه الحيوان، الذباب تحديدا، فما صلة هذا المخلوق الصغير بكِبَر وكبْر القاضي؟

إذا كان الجزء الأول من النص قد أُفرد للقاضي بمعزل عن جلاسه، فإن الجزء الثاني يهم تصدره لمجلسه «وأصحابه حواليه وفي السماطين بين يديه»[25]، ينضاف إليهم زائر ليس بالجليس الأنيس، لأنه لن يحيط بالقاضي ولن يصطف ويلتف حوله، كما تفعل الجماعة، لعدم انتمائه إليها، ولأنه عارض مباغت، فحسب، أصاب أنفه، «فأطال المكث، ثم تحول إلى مؤق العين، فرام الصبر على سقوطه على أنفه من غير أن يحرك أرنبته أو يغضن وجهه أو يذب بإصبعه»[26]، إنه الذباب الذي يكنى عنه بالشؤم، قيل: «إنه في النار ليس لعذاب له، وإنما ليُعذب به أهلها بوقوعه عليهم»[27]. لكن القاضي بعدُ من أهل الدنيا، فلماذا يُبتلى به؟ الملاحظ أن حدث زيارة الذبان للمجلس مر بحركتين وردي فعلهما:

الحركة الأولى: سقوطه على أنف القاضي وبقاؤه على ذلك مدة غير يسيرة، تحلى خلالها ابن سوار بالصبر على ما لحقه من إيذائه له، بدليل عدم تبدل ملامح وجهه ولا طرده له بيده، فلا حركة صدرت عنه ولا سُمع للذبان طنينه المعهود. وفي ذلك انقطاع تام عن الصوت والحركة استوى على إثرهما العاقل وغير العاقل.

الحركة الثانية: تحوُّله إلى مُؤَق عين القاضي وإنفاذُ خرطومه حدَّ إوجاعه، إنفاذٌ يقابله بدء نفاذ صبره على المكروه الذي ألَّم به بموالاة إطباق وفتح جفنيه، ثم بالذَّبِّ عن عينيه بيده؛ وأخيرا بدفعه عن وجهه بطرف كمه.

لعل ما يميز هاتين الحركتين، امتثالهما لنظام إشاري «تواصلي» بين الطرفين، تجلى في ابتعاد الذباب بغية الاقتراب، الموازي لإدبار القاضي عن الحركة بقصد الإقبال عليها. فقد شكلت العين جفنا ومؤقا، فتحا وإطباقا، حركة وسكونا، العضو الأكثر تفاعلا مع الدخيل بالصبر على أذاه، كما شكلت

(25) **الجاحظ**. الحيوان. ج3/ 344.

(26) نفسه.

(27) نفسه. ج3/ 315.

قناة تخاطب بين القاضي وجلسائه سواء من خلال نظرة متخفية تقوم على إتباعهم إياه بالنظر والتنكر لإدامته، قال: «ففعل وعيون القوم إليه ترمقه وكأنهم لا يرونه»[28]؛ أو من خلال نظرة تواطئية مخرجة لجلي الفعل من خفيه، ذلك أنه «علم أن فعله كله بعين من حضره من أمنائه وجلسائه»[29].

تعمل العين، إذن، عمل اللسان الصامت بما يسره مواراة واصطناعا للغفلة، وبما يعلنه حين يصير أمر المنظور إليه معلوما لذى ناظريه. هكذا تلخص العين إغارتين صامتتين، إحداهما حيوانية والأخرى إنسانية: هجوم الذباب عليها، ونظرات الملأ، التي تعوق القاضي عن الظهور بمظهر طبيعي تجاه صد المغير. لكن إذا كان التظاهر علة ضبط النفس، لماذا يتظاهر الجلساء بدورهم، «كأنهم لا يرونه»، وهم منه بمرأى ومسمع؟

تكتب العين المدركة بصمتٍ، (فالنظرة صامتة بطبيعتها تأملا ومتابعة بالإبصار، وإدامة للنظر، ورؤية بالقلب، ولمحة عجلى، إلخ)، صمتَ الجماعة لا صمت القاضي فحسب؛ الجماعة التي اصطلح عليها بالسماطين، (والسامط الساكت)، كأن تعاقدا ذا إرغامات يضبط مجلس بن سوار ومجالس القضاة عموما. لعله صمت تواضعي وتواطئي، قوامه قناع مزدوج تهاوى تدريجيا، تكفَّل العنصر الدخيل على الجماعة بإزاحته جزئيا، قبل أن يزيله كليا مع نهاية النص؛ لتحل محله وسيلة إبانة أخرى. لكن لماذا توكل للذباب مهمة النهوض بكشف خبايا مجلس قضاء؟

الواقع أن قصة عبد الله بن سوار مع الذباب ليست فريدة في بابها، ففي أمالي المرتضى[30]، مثلا، حكاية مشابهة عن تسلط ذبابة بالخليفة العباسي الرشيد، وهو يلقي خطبة في الناس، حال إلحاحها دون إتمامه لها حين أردته أرضا. كما أن كتاب الحيوان يحتوي على قصة طريفة طرأت للجاحظ مع الذباب، يرويها عن نفسه بضمير المتكلم، إلا أنها مختلفة عن سابقتيها (المتعلقتين بالقاضي والخليفة)، لأن أبا عثمان لم يُصب بإغماء الرشيد، ولا احتمى باصطناع صبر عبد الله بن سوار؛ وإنما صرفه عنه بتلقائية ناتجة عن تفاعل المخلوقات مع بعضها البعض، قال: «... فتلقاني الأندلسي فقال لي: مالك يا أبا عثمان! هل من حادثة؟ قلت: نعم أكبر الحوادث، أريد أن أخرج من موضع للذبان علي فيه سلطان!»[31]. للذبان، إذن، سلطة مارسها أيضا على صاحبيْ السلطة السابقين (الخليفة والقاضي). فنفوذه أقوى، لأنه قد «يسقط على أنف الملك الجبار... والأنف هو النخوة وموضع التجبر... وكم أقوام ... عذبت بالبعوض، وأفسد عيشها الذبان، فهي جند إن أراد الله عز وجل أن يهلك بها قوما

(28) نفسه. ج3/ 345.

(29) نفسه.

(30) **السيد المرتضى**. الأمالي. ج22/4.

(31) **الجاحظ**. الحيوان. ج347/3.

بعد طغيانهم وتجبرهم وعُتُوهم...وفيها بعد معتبر لمن اعتبر»[32]؛ وإن كان الذبان يقع موقع تصغير وتحقير أيضا، قيل: «أجهل الخلق لأنها تغشى من ذات أنفسها حتى تحترق»، كما كني عن كل ذي رائحة كريهة «بأبي الذبان»[33]، لتخلُّقِهِ في العفونة. فالرعونة وعدم الاتعاظ، إضافة إلى الزهو حلقات مكملة ومفسرة لصورة اقتران أذى الذبان بتجبر ذوي السلطان في الحكايتين السالفتين.

بالتالي، وبمنطق صدامي يستلزم الغالب والمغلوب، فإن صراع الإنسان (القاضي والخليفة) انتهى بتفوق الحيوان قسيمه في العنصر النامي، بما أنه أفقدَ الأول صبره فخرج عن صمته، وطرح الثاني أرضا. هكذا يقلب عبد الله بن سوار الترتيب الجاحظي للمخلوقات، بحكم تشبيهٍ (البناء المبني والصخرة المنصوبة)، يصنفه دون دقيق الخلق. أما علة قلبه النظام الطبيعي للكائنات، فكامنة في تعاليه عن طبيعته البشرية بتبنيه لصمت في غير موضعه، يصبح على إثره نموذجا مضادا للقاضي المثال، بعكس ظَن جلاسه به وغيرهم من الوافدين على مجلسه.

إن النظرة والحركة بتجليهما الصامت قد صاغا الجزء الصدامي بين الانسان وصفاته، وبينه وبين الحيوان، جزء تميز بتتالي المشاهد ومفارقتها بشكل هزلي ساخر، نحا باللغة الإشارية نحو إفساح المجال للكلام المنطوق، فلا أليق بالإنسان من بيان اللسان كما قال أرسطو[34]، فهو الأصل الذي اشتقت منه وسائل البيان الأخرى بعد الاعتبار؛ «إذ لا يكون للرسالة بلاغ ولا للحجة لزوم ولا للعلة ظهور إلا بالنطق»[35].

ج- الصمت والكلام: معلوم أن الصمت قسيم الكلام، مبنى ومعنى إقناعا وتأثيرا استبانة وإبانة، بما أنهما جزءا الخطاب كما أرست عناصره البلاغة الأرسطية؛ فإيجاد مصادر الحجج يستلزم تفكر الخطيب (المتكلم) في استدلالاته الاستقرائية والاستنباطية الخاصة بطرح لم يُعلن عنه بعد، في مقابل الشق الأسلوبي الذي يقوم فيه اللفظ بالإبانة الفعلية الكفيلة بإفهام الحاجات الاجتماعية المقيمة للفعل التواصلي، والذي لأهميته شكلت اللغة أصل وسائل البيان الأربعة التي حددها الجاحظ، ذلك «أن من تكلم فأحسن قدر أن يسكت فيُحسن، وليس من سكت قدر أن يتكلم فيُحسن»[36]، فماذا عن كلام ابن سوار بعد الذي عرفناه عن صمته؟

(32) نفسه. 304/3.

(33) نفسه. 371/3-398.

(34) **Aristote.** Rhétorique. [1355b]

(35) **الجاحظ**. رسالة في تفضيل النطق. ص164.

(36) نفسه.

إن النظرة الساكنة للآخرين (الأمناء والجلساء)، ستدفع بالقاضي إلى التكلم في نهاية النص والنطق باليقين، «قال: أشهد أن الذباب ألح من الخنفساء وأزهى من الغراب»[37]. فالشهادة خبر قاطع يتضمن معنى المعاينة المؤكدة، هنا، لمصداقية المعروف المتوارث عن الغراب والخنفساء، هذه الأخيرة شديدة الإلحاح حتى قيل: «ألح من خنفساء»، ثم الغراب، الطائر الذي كنَّت عنه العرب بالشؤم واللؤم وفوات الأمر، كما عرف بحدة البصر وقوة الحذر وبالزهو والكبْر.

الواضح أن صفتي الإلحاح والزهو، غير مقصورتين على الخنفساء والغراب، وإنما يشاركهما الذباب في الاتصاف بهما، ويفوقهما بدرجة أو درجات، بدليل صيغة التفضيل: «ألح، أزهى». ولعل الخصلتين المنسوبتين للذباب مناسبتان لشخصية القاضي ومنسحبتان عليه بدوره، فالإلحاح المسند إلى الذباب -تعديةً عن الخنفساء- يعني أيضا لزوم شيء أو مكان وعدم بروحه، «كل بطيء ملحاح»، والخنفساء «دويبة تعيش في أصول الحيطان» والقاضي، مثلها، «ركين» ثابت في مكانه (مجلسه) لا يتحلحل عنه، ثم إنه مزهو بنفسه زهو الغراب بدليل قوله: «فما أكثر من أعجبته نفسه، فأراد الله عز وجل أن يعرفه من ضعفه ما كان مستورا. وقد علمت أني عند الناس من أزمت الناس، فقد غلبني وفضحني أضعف خلقه»[38]. تفصح قراءة القاضي للمثل الذي عمل على سوقه، عن مستويين من التفاعل:

المستوى الخفي الذي اصطلح عليه «بالمستور»، ويتضمن الإعجاب بالنفس والضعف الكامن وراءه، علما أنه لا يشكل حالة خاصة (فما أكثر من أعجبته نفسه...)؛ ثم المستوى الظاهر، الموصوف بالزماتة، ويكاد يُستثنى بها (اني من أزمت الناس...). بالتالي، فإن كل زماتة إعجاب بالذات، وكلاهما محكوم بضعف مضاعف، بما أن عملية «فضح» أو كشف الظاهر أوكلت إلى الذباب، أضعف الخلق. إلا أن ضعف هذا الأخير(الغالب) جسدي، وضعف القاضي (المغلوب) يمس النفس وشؤونها؛ هكذا عملت المفارقة على استضعاف واستصغار «عظيم الخلق» أمام دقيقه، بدليل تلاوة القاضي للآية القرآنية: «وإنْ يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه ضَعُفَ الطالب والمطلوب»[39]، وهي الجزء الثاني من الآية الثالثة والسبعين من سورة الحج. والملاحظ أن النص لم يورد مستهل الآية الذي يقول: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَاباً**

(37) **الجاحظ**. الحيوان. 3 /345

(38) نفسه.

(39) نفسه.

وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ﴾[40]. لعل عدم إيراد الجزء الأول يدعو إلى التساؤل عن علة ووظيفة المثل المتضمن، وبعده الاقناعي وأثره في مخاطبيه.

يبدو أن المسكوت عنه من مجموع الآية القرآنية خاص بدعوة الناس إلى استيعاب مغزى مَثَلِ العابدين من دون الله، المتخذين من الأصنام أندادا لهم وإن كانت عاجزة عن خلق الذباب أضعف المخلوقات، ليزيد الشطر الثاني من الآية تأكيد عدم قدرتها على استرداد ما قد يسلبه منها، ومن تم ضرورة الإقرار بضعف المعبود وبالتالي ضعف العابد عن إدراك الحقيقة. هكذا يكون النص الجاحظي قد خص بالذكر ما تعلق بحالة استلاب الذباب لحلية الأصنام وعدم تمكنها من استرجاعها، أي التنصيص على المطلوب (الأصنام)، والإكتفاء بتكنية «الطالب»عن الجهة القائمة بفعل العبادة. فمن هي هذه الجهة وكيف تم القياس عليها بما أن الأصل في ضرب المثل تقدير الشيء على الشيء؟

توضح قراءة النص اتخاذه من الشطر الثاني من الآية مقدمة كبرى محذوفة، تقديرها تشبيه قاضي البصرة بصنم أهل مكة، ذلك أن (يا أيها الناس) تخاطب المؤمنين وغير المؤمنين، خاصة، لتقيم عليهم الحجة، وفي تفسيرات أخرى[41]، سيكون المقصود بها أهل مكة تحديدا. في الحالتين معا، فإن المقصود فئة ضالة جانبت الصواب فاستهدفها الخطاب القرآني، وبها تمت مشابهة أهل البصرة؛ فيما عملت المقدمة الصغرى على إيضاح فكرة عجز الأصنام المعبودة عن الحركة، فبالأحرى عملية الخلق! استحالةٌ تَرَتب عنها ضعف العابد والمعبود كنتيجة تتضح من خلال القياس الإضماري الآتي:

م. ك: القاضي لأهل البصرة بمثابة صنم أهل مكة

م. ص: الصنم (المطلوب) كالداعي (الطالب) لا يخلقان ذبابا

ن: ضعف الطالب (العابد) كضعف المطلوب (المعبود)

عمل المثل، باعتباره حجة استقرائية تنطلق من الجزء إلى الكل أومن الحدث إلى القاعدة، على تعضيد المقدمة الصغرى التي تَستخلص من الوقائع الماضية ما ترتسم نتائجه في المستقبل[42]. وما يستقبل، هنا، اتخذ صيغة استنتاج ملزم تجاوز المحتمل حصوله إلى مستوى القانون القائل بحقيقة ضعف المخلوقات أمام خالقها. فالمثل يستوفي قاعدة سريانه في الناس بمماثلة حالة ثانية بأولى كانت بمنزلتها.

---

(40) الحج. الآية 73.

(41) انظر تفسير الطبري والجلالين.

(42) **Aristote.** Rhétorique. [1357b]

كما أسهمت المقايسة في تقريب هذه الأحوال المعلومة لإدراك أخرى نظيرة والكشف عنها بفضل علاقات المماثلة التي يقوم عليها مبدؤها المعروف، حيث تشكل «أ» بالنسبة ل «ب»، ما تشكله «ج» بالنسبة ل «د»، على أساس أن العلاقة بين «أ» و «ب» مماثلة للعلاقة بين «ج و د» باتخاذها الشكل الرياضي الآتي:

$$\frac{ħ}{ə} = \frac{ĭ}{ȕ}$$

وعليه فإن المثل السابق قام على المقايسة الآتية:

$$\frac{\text{القاضي}}{\text{الصنم}} = \frac{\text{أهل مكة}}{\text{أهل البصرة}}$$

فعلاقة القاضي بالصنم مماثلة لعلاقة أهلي مكة والبصرة، يكون فيها القاضي مطلوبا متشبها بالمعبود، وأهلا مكة والبصرة، كلاهما، طالب مشبه بالعابد. فالمطلوب ضعيف من جهة العجز عن الخلق، والطالب ضعيف من باب التعدية. هكذا تعيد المقايسة بناء العلاقات التي يوهم النص الجاحظي بأن لا رابط بينها، أو أنها معطاة لا حاجة إلى مساءلتها، أو أن جزءها ينوب عن كلها بعدم استحضار الآية برمتها. فالمقايسة تناظر بين مجالات مغايرة (الصنم والقاضي أو الجماد والإنسان)، وتصوغ علاقات قد لا تبدو متجانسة في الأصل (الاعتقاد والقضاء)، لتحرك الأخيلة صوب فكرة صورة قاضي البصرة الشبيه بالصنم المشار إليه في صورة الحج؛ والقرينةُ الدالةُ اقترانُ اسم القاضي بالذباب منذ العنوان، ثم العملُ على تغيير هويته بمحو ما يربطه بالإنسان، بدءا بمماثلته بالصخرة المنصوبة، إلى تسويته على مثال التمثال أي القاضي الصنم. فالماثل اللاطئ بالأرض كالرسم، وبين يديه جلساؤه المصطفين السامطين الذين ربما كانوا بالتفافهم حوله عديلَ ذباب مُحَلِّقٍ حول الصنم؛ وما الصنم ،هنا، إلا عبد الله بن سوار الماثل كالتمثال.

لقد والى النص الجاحظي مثلين اقتسما وظيفتين:

إحداهما بلاغية، شكل، من خلالها، المثل السائر: «ألح من خنفساء وأزهى من غراب» منعطفا بالنسبة لما سبقه ورسمه نوع النص من صيغة مدحية لشخص القاضي، تحولت إلى مشاكلته بصفات الالحاح والزهو والضعف وغيرها؛ تُعار للحيوان حينا وتستعار منه حينا آخر. تشاكلٌ يعود إلى نواة صاغت عنوان النص: «عبد الله بن سوار وإلحاح الذباب»، حيث قاربت بين الاسمين ووصلتهما

بما يعطفهما على بعض، وبما يُكثف حدثا يطوره اللاحق من النص حكايةً مفصلةً، يتخذها «كتاب الحيوان» نموذجا تمثيليا يستدل به على عالم الذباب وخلقه، وتخلقه، وطبيعته، ومماته، وما بعد مماته!

أما الوظيفة الثانية فحجاجية، وينهض بها المثل الديني الذي قصد إلى قلب ما بنته الوظيفة البلاغية من «إغراق في الوصف»، بنقل طرح البدء من مقولة الإنسان «النموذج»، إلى صورة أضعف المخلوقات وأكثرها عجزاً (الذباب). لقد عملت تركيبة المثل القرآني: (ضعف الطالب والمطلوب) عمل الاستعارة التمثيلية بإخراج الطلب من معنى محاولة «وجدان الشيء» إلى مجال العبادة، حيث لا يملك العابد و المعبود لنفسيهما نفعا ولا ضرا. والقصد منها استخلاص العبرة القائمة على معقول قول يبقى في العقول، فيحل محل حجة السلطة بالنسبة للحس المشترك؛ هكذا أسهمت كل من الوظيفتين في إنطاق القاضي وإخراجه من اللغة الإشارية إلى الكلام.

د- حدود الصمت حدود الثقافي: تراوحت كتابة الصمت بين اللفظ بمرجعيته الكلامية، والإشارة بحمولتها الموحية، والاعتبار الصامت بوصفه «أول العلم». لقد كان هذا البعد الفلسفي وراء ترتيب عالم النص المحلل، إذ عمل على خلق مواجهة بين المواضعات الثقافية الخاصة بقيمة الصمت والكائنات الإنسانية؛ أبانت عن خلل الأولى مطبقة على الثانية، ثم أقام المفاضلة بين قسيمي العنصر النامي من المخلوقات، وانتهى إلى سواسية العاقل منها وغير العاقل من حيث حتمية (ضعف الطالب والمطلوب). على هذا، أعاد الخطاب الجاحظي النظر في المفهوم الاجتماعي للصمت باعتباره قيمة أخلاقية تتعالى عن الكلام من خلال نوعين خِطابيين صامتين:

صمت جدلي، يعيد مساءلة حس مشترك اعتبر الصمت جوهريا، فصير معدنه ذهبا مقابل فضة الكلام، وقرنه بالحلم والزماتة وصون اللسان عن مآزق البيان، لذلك عمل الصمت الجدلي على قلب هذه التراتبية بإعلاء الكلام الأخص بالإنسان بمعنييه: العام المنطوق الجامع بين الناس، والخاص المصطلح عليه بعلم الكلام وهو، عند الجاحظ، «العيار على كل صناعة والزمام لكل عبادة، والقسطاس الذي يستبين به ثقل كل شيء ورجحانه، والراووق الذي يعرف به صفاء كل شيء وكدره. كل علم عليه عيال وهو لكل شيء آلة ومثال»[43].

معلوم أن القرن الثالث الهجري شكل حقبة تألق صناعة الكلام، ولعل النص يلمح، من خلال المعنى السابق، إلى ما كان من اختلاف في نهج تفكير وأداء الفرق الإسلامية من جهة، والمحدثين والفقهاء من جهة أخرى. فالمتكلمون-وخاصة المعتزلة- أصحاب تأمل في الظواهر، والبحث في

(43) انظر زهر الآداب.3/4. البيان والتبيين44/1.

عللها، والقول بالحجة، والإبانة عنها، وغيرهم أصحاب حفظ ورواية. أولائك عملوا على الإفهام بمختلف وسائل البيان، إذ «من شأن المتكلمين أن يشيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم»[44]، بما أن «الاشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه»[45]، وهؤلاء يفصلون بينهما، فلا يتحرك نطقهم ولا يحلون حبوة.

بهذا المعنى، تكون القضية الأساس للنص هي التشهير بمجالس القضاء وطريقة ممارسته. فقد روى أبو عثمان، في السياق نفسه وبغير قليل من السخرية، قول القاضي بلال بن أبي بردة حفيد أبي موسى الأشعري: «حين يَمْثُل رجلان بين يدي، فإني أحكم لصالح أخفهما على نفسي»[46]، ولعل تصريحه امتداد لأحكام قضائية تضاربت وتعارضت وتناقضت حتى «يستحل الدم والفرج بالحيرة ويحرمان بالكوفة، ويكون مثل ذلك الاختلاف في جوف الكوفة فيستحل في ناحية منها ما يحرم في ناحية أخرى»[47].

صمت أسلوبي، موطنُ صور عملت على تكثيف اللفظ وتوسيع أبعاده الدلالية مثل الإيماء، والإيجاز، والتضمين، والتعريض، والسخرية، والقياس الإضماري. والجامع بينهما قول نصف الكلام، لفسح مجال البحث عن المسكوت عنه أمام قارئ يعيد تركيب مقاصد الخطاب. فالتقنيات البلاغية تُظهر قليل ما تضمر، مبناها قضية طريفة عن عبد الله بن سوار والذباب، ظاهرها: إخباري يوثق لحظة من سيرة القاضي الزميت السكيت بمجلسه الساكن، وباطنها: إعادة تشكيل هذا المعطى الفعلي في صورتي «الصنم والجماعة»، يؤالفهما صمت مزدوج متواطؤ عليه. علما أن الجاحظ –هو الآخر– يبقى صامتا بتواريه خلف الراوي، ونون الجماعة البصرية وصيغة أحداث سالفة، يستقرئ، من وراءِ حجاب، حاضرَ أمة في ضوء ماضيها، وواقعَ أهل البصرة إسوةً بأهل مكة الذين نزلت في وعظهم السورة الحجية المشار إليها.

لقد تمحور الاستدلال الاستقرائي حول عدم وثوق القيم ولا صلاحيتها لكل مجال ومقام، انطلاقا من تأمل واقعة فعلية متمثلة في التفاف الجماعة البصرية حول القاضي الصميت قياسا على حالة عبادة المكيين لصنمهم، الشيء الذي يعكس البعد التجريبي لتصور القضية المطروحة، لاسيما أن النص يقع في أحد أبواب «كتاب الحيوان» ذي الرؤية التجريبية المعقلنة للظواهر والمجالات، وضمنها القضاء؛ وإنْ كانت عقلنته ليست بالقضية الخالية من الخطورة في كل عصر ومصر.

(44) البيان والتبيين.116/3.

(45) نفسه.78/1.

(46) **Charles Pellat.** Le milieu Basrien. p288.

(47) **ابن المقفع**. رسالة في الصحابة ضمن آثار ابن القفع. ص16.

عود إلى الصمت

كثيرا ما عُرِّف الصمت بالغياب وبالنصبة الواصلة بين الإنسان والقوة الغيبية، وبمرادفة المطلق، والانقطاع عن الصوت المذكي لإدراك الحواس الأخرى، وبالاستكانة إلى وحدة داخلية قصد إعادة ترتيب علاقة الذات بالعالم، وبكونه ثالث المتحاوريْن، ونسجه مع سبل البيان الأخرى علاقات إبدالية وتضمنية ولزومية، وحله لمواضع استحسان أو استهجان من مقامات الاعتبار والعبارة والإشارة. الصمت، أيضا، إسماع لأصوات دفينة يُعبر عنها بالسريرة، وصمت النص سرُّه أو معناه العميق، الذي يشكل موضوع الأدب. ففي إسماعها وصل للذاتي بالاجتماعي، للداخلي بالخارجي، ونوع من تمرئي المتواري. على هذا، فصوت الصمت ناظم ومنظم للخطاب، من حيث بناؤه التدريجي لفقر موجزة، وتضمنه لأهم أحداث الحكاية، وصوغه تعارضات دلالية تقلب أواصر الصور البلاغية لتستمد قوة إقناعية مضاعفة. فالخطاب الصامت أسلوب النص واستراتيجيته الاستدلالية، من تم وظيفته السردية الفاعلة في تطور الحكاية، ووظيفته الهيرمنوطيقية الناسجة لانسجامه؛ بهذا المعنى، كتب الجاحظ -المُتَكِّلمُ- بصَمْتٍ، عن سكون مجلس قضاء لرفع بعض الصمتِ عنه.

المراجع والمصادر

أ- العربية

- القرآن الكريم
- ابن أبي الدنيا. كتاب الصمت. تحقيق نجم الرحمن خلف. دار الغرب الاسلامي. 1986.
- ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق وتعليق محمد محيى الدين عبد الحميد. دار الجيل. لبنان.
- ابن المقفع (عبد الله). آثار ابن المقفع. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.
- بلمليح (ادريس). الرؤية البيانية عند الجاحظ. دار الثقافة. 1984.
- الحاجري (محمد طه). حياة الجاحظ وآثاره. دار السويدى للنشر والتوزيع. 1948.
- الجاحظ (أبو عثمان). البيان والتبيين. تحقيق وشرح حسين السندوبي. دار الفكر. بيروت. لبنان.
- الجاحظ. مجموع رسائل الجاحظ. تحقيق محمد طه الحاجري. دار النهضة العربية. بيروت. 1983.
- الجاحظ. كتاب الحيوان. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون. الطبعة الثانية. 1965.
- العسكري (أبو هلال). الصناعتين في الكتابة والشعر. تحقيق وضبط مفيد قميحة. دار الكتب العلمية. 1981.

- مطلوب (أحمد). معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. مطبعة المجمع العلمي العراقي. 1983.

ب- اللغة الأجنبية

- **Acahard Guy.** (traducteur) Rhétorique à Herennius. Edition Les belles letters. Paris. 2003.
- **Aristote.** Rhétorique. traduction de Charles –Emile Ruelle. Introduction de Michel Meyer. Livre de Poche. 1991.
- **Blanchot Maurice.** l'éspace littéraire. Gallimard. Paris. 1955.
- **Grunebaum G.Von.** L'Islam Médiéval Histoire et Civilisation. Payot. Paris.
- **Pellat Charles.** Le milieu Basrien et la formation de Gahiz. Librairie d'Amérique et d'Orient. Paris. 1953.
- **Perelman Chaim.** L'empire rhétorique. rhétorique et argumentation. Vrin. 2002.
- **Rongier Sébastien.** De l'ironie Enjeux critiques pour la modernité. Klincksieck. Paris. 2007.
- **Steiner George.** Le gage et silence. Edition les belles lettres. Paris. 2010.
- **Van Den Huevel Pierre.** Parole Mot Silence. Librairie José Corti. 1985.

التخييل في الفكر النقدي المعاصر

المصطفى سلام[48]

لمفهوم التخييل حضور قوي في الفكر الفلسفي العربي والإسلامي، حيث ناقشه الفارابي وابن سينا وابن رشد مثلا من خلال معالجتهم لمفهوم الشعر، وقدموا تصورات وتحليلات يغلب عليها التصور المنطقي من جهة؛ حين اعتبروه قياسا تخييليا يقوم على مقدمات كاذبة ومموهة، كما قارنوا بينه وبين الصناعة المنطقية التي تبدأ بالبرهان ثم تليها الخطابة والجدل وأخيرا الشعر. والتصور السيكولوجي من جهة ثانية، من حيث التأثير النفسي للتخييل على المتلقي، إذ ينفعل انفعالا نفسيا، والنتيجة انقباضه عن أمور أو انبساطه عن أخرى. أي هناك استجابة للمتلقي أما فاعلية التخييل تتم بعيدا عن العقل والمنطق. ثم زاوية بلاغية حيث نظر الفلاسفة باعتباره جنسا يضم أنواعا من التصوير البلاغي كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية. كما لهذا المصطلح حضور أيضا في التراث النقدي والبلاغي، سواء تعلق الأمر بالدراسات الشعرية أم البلاغية أم النقدية، ويكفي حكما على ذلك رواج و تداول جملة من النصوص النقدية والبلاغية و الشعرية والفلسفية من طرف النقاد والباحثين المعاصرين في دراساتهم وأبحاثهم. وفي نفس السياق، سننظر في قيمة مفهوم التخييل في الفكر النقدي المعاصر من خلال بعض النماذج:

- التخييل وأدبية النص

من بين خصائص اللغة الأدبية، خاصية التخييل، كيف ذلك؟

يشترك الخطاب الأدبي مع غيره من الخطابات في استعمال نفس الوسيط اللساني (اللغة)، إلا أنه يختلف عنها في طريقة التوظيف، يقول جيرار جينيت: «الأدب هو فن اللغة، لا يكون أثرا أدبيا إلا إذا استعمل بصورة خاصة وأساسية الوسيط اللسان»[49]. إن هذا الاستعمال للغة يطرح أهمية هذا العنصر التكويني للأدب، يقول رولان بارت: « ليس الأدب إلا لغة ، أي نظاما من العلامات، إن حقيقته ليست في الرسالة التي يريد أن يؤديها، وإنما كامنة في هذا النظام بالذات»[50] .

---

(48) باحث في النقد الأدبي الحديث والمعاصر/المغرب.

(49) **Girard Genette.** fiction et diction.p11.

(50) **Roland Barthes.** Essais critique.1964. p257.

يشيد الخطاب الأدبي أدبيته ويشكل هويته من النسق اللغوي، الذي يتشكل كنسق من العلامات المتمفصلة صوتيا ومعجميا وتركيبيا ودلاليا. ولا ينبغي أن ينظر إلى اللغة في السياق الأدبي من جانبها التواصلي الذي يتصف غالبا بالشفافية والتقريرية والموضوعية. إن اللغة في الخطاب الأدبي، تتجاوز أخلاقيات الفكر المنطقي؛ لتتأسس على أخلاقيات اللغة الإبداعية مثل التكثيف والإيحاء والترميز، عكس اللغة الطبيعية، لغة الإيضاح والتفسير والقائمة علة مبدأ السببية والاستدلال والمنفعة أوالاستجابة للحاجة اليومية ... واستعمال اللغة الطبيعية هو امتلاك للأشياء وتطويق للأنساق والأنظمة، بينما الكلمات في الخطاب الأدبي لا تدل تبعا للأشياء أو تبعا للمرجع، بل إنها تؤسس مرجعا آخر، وتدل بطريقة غير عادية على عالم عادي، ويرى حميد لحمداني أن هذه الخاصية المميزة للغة في الخطاب الأدبي «لا تكون ذات طابع وظيفي خاص، إنها مادة كثيفة ومشحونة ... هي مادة محايثة بامتياز لذاتها، بالمعنى الذي لا تحيل فيه على أي مرجع، بل تتجاهل جميع المراجع»[51].

اللغة الأدبية غير لغة التواصل، وإن كانت تنجز فعلا تواصليا، إنها تختلف عن لغة التقارير والتحقيقات أو تلك التي يتوخى فيها الدقة العلمية والتسلسل المنطقي.

إن اللغة الأدبية تقوم في العمق على عنصر الخيال أو التخييل في عمقه النفسي، وما ينتج عن الخيال في اشتغاله على المستوى الأدبي هو التخييل الفني (شعر، قصة، رواية، حكاية ...) حيث تتمثل الذات أو تتخيل أو تصور لنا عالما، تتحدد طوبولوجيته داخل النص الأدبي، ولا يدرك القارئ صورة هذا العالم إلا داخل الكلمات و بواسطتها[52] . الشيء الذي يجعل من الخطاب الأدبي «بناء جماليا باللغة، يبدعه الإنسان ويجسده بألفاظ اللغة المتصفة بصفات فنية إيحائية في مفرداتها وتراكيبها ومضامينها»[53]. إن اشتغال اللغة في الخطاب الأدبي لا يحكمه إلا المبدأ الفني، ولا يمكننا أن ننظر إلى اللغة في هذا المستوى، بأن نربط بين العبارة اللسانية ومرجعها كما هو الشأن في السياق التداولي الوضعي، أي أن ندرك معناها بالربط بين العبارة وما تحيل عليه؛ ذلك أن العلاقة بين الدال والمدلول في النسق الأدبي علاقة غير مباشرة، أي أن الاعتقاد في ربط الدال بالمدلول ربطا مباشرا هو اعتقاد ساذج، لأن ما تحيل عليه الدلائل في النص الأدبي يتسم بالغياب وما ينوب عنه هو حضور الدلائل[54].

---

(51) **حميد لحمداني**. الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم. ص49.

(52) **Yves Reuter.** introduction a l analyse du roman. p37.

(53) **ميشال عاصي**. الفن والأدب. ص74.

(54) **ميخائيل ريفاتير**. الوهم المرجعي. ص74.

يشتغل الخطاب الأدبي وفق تسنينات ووسائط لغوية، مستثمرا البعد التخييلي أو التمثيلي للغة، ما دامت اللغة أعواض وبدائل عن الأشياء. إن الخصائص التمثيلية للألفاظ تتجاوز المرجع المحسوس إلى الصورة الذهنية[55]. يناقش جيرار جينيت مصطلح التخييل ضمن مفهوم أساسي وعام، يتعلق الأمر بالأدبية، حيث يقول إن اللغة الإنسانية عرفت نظامين من الأدبية[56]. النظام التكويني والنظام الشرطي أو الشكلي، ويحكم النظام الأول نمطان كبيران هما التخييل والشعر، ويضم التخييل نوعي السرد والدراما، يقول جيرار جينيت: «أدب التخييل يفرض بشكل أساسي بواسطة الخاصية المتخيلة لموضوعاته»[57]. فيكون بذلك التخييل نمطا من الأدبية أو مظهرا من مظاهرها، والنص أو الأثر الإبداعي لا يحقق أدبيته إلا إذا «استعمل وبصورة خاصة الوسيط اللساني»[58].

إن أدبية النص آتية من الاشتغال الخاص للغة، غير أن مجرد التوظيف لا يكفي، أو لا يعد شرطا كافيا لتحقيق الأدبية. هذه الأخيرة تتحين عندما ننظر إلى اللغة في وظيفتها الشعرية المتجلية في إبداع النصوص وخلقها، متجاوزين بذلك الوظيفة العادية للغة في الصيغ الكلامية الموضوعة من أجل الإخبار أو السؤال أو الأمر والوعيد ... بينما يتجلى البعد الفني للغة في انحرافها عن المعيارية. والبعد الفني للغة هو المسؤول عن تكوين أدبية النص؛ يقول أرسطو: «لا تكون اللغة إبداعية إلا إذا كانت وسيلة للمحاكاة، حيث تخلق و تتمثل وتحاكي ... أحداثا ووقائع متخيلة»[59]، ولا تكون اللغة إبداعية إلا «عندما تكون في خدمة التخييل»[60].

إذا كانت الأدبية خاصية كلية، تتمظهر من خلال اشتغال اللغة في بعدها الفني، أي على مستوى طرائق التوظيف اللساني المنفلت من المعيارية، فإن التخييل كاشتغال لغوي خاص يسمح للأدبية بأن تتمظهر وتتجسد. ويعد التخييل عند جيرار جينيت «علامة نمطية و واضحة في اقتراحه (التخييل) لجمهوره هذه اللذة المهملة التي تحمل كما نعرف منذ كانط: علامة الحكم الجمالي»[61]. إن التخييل كبعد من أبعاد النص الأدبي يمس جانب المحتوى أو الدلالة إلى جانب مظهر الشكل أو البناء، فيعتبر ملمحا لتحديد جمالية النص وفنيته. إن الدخول في التخييل يعني «الخروج من الحقل المألوف لاستعمال اللغة المعروف بواسطة هموم الحقيقة أو الإقناع الذي يحكم قواعد التواصل

(55) المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث. ترجمة وتعليق: **قنيني عبد القادر**. ص7 .

(56) **G.Genette.** fiction et diction. p31.

(57) ibid. p31.

(58) ibid. p31.

(59) ibid. p17.

(60) ibid. p17.

(61) ibid. p19.

وأدبيات الخطاب»[62]. لقد نظر جيرار جينيت إلى التخييل كاشتغال لغوي وممارسة لسانية، لها خصوصياتها، إنه فعل لغوي مرتبط بغاية ووظيفة. وغائية قول التخييل لا تستجيب لأي شرط من شروط «الصدق والالتزام والقدرة على تبرير جدية القول»[63]، أي صحة مطابقته لما يحيل عليه. إن الملفوظ التخييلي تنتظمه صيغة الادعاء، إنه زعم و إيهام يدعي مطابقته للواقع أو المرجع، أي لما يحيل عليه، بينما هذا الادعاء هو في الأصل تمويه ومراوغة[64]. هو فعل يقدم نفسه دائما تحت معطف الادعاء والزعم، هذه الصفة هي التي تجعل الكون التخييلي المشكل من خلال اللغة، ينفصل عن الكون الطبيعي نتيجة الكسر أو الخروج عن النظام الطبيعي للغة حيت نعرف جهة ومصدر التلفظ في النظام العادي للغة، أي أن التلفظ صادر عن (أنا – أصلية) بينما فاعل التلفظ في الخطاب التخييلي: شخصيات متخيلة أي (أنا – غير أصلية)[65]. إن ملفوظ التخييل «ليس بالصحيح ولا بالكاذب، ولكنه فقط ممكن، إنه أحيانا صادق وأخرى كاذب»[66]، وهذا يعني أن تحديد التخييل لا يجدي وفق معياري الصدق والكذب، ما دام لا يخضع في اشتغاله لهذه المعيارية، وتكمن هويته في انزياحه ومفارقته لما هو معياري. الفعل التخييلي فعل إخبار من طرف المؤلف/ المبدع، لكن هذا الإبلاغ لا يتطلب من القارئ التحقق من صدقه أو كذبه، أو الاعتقاد في إخلاصه وجديته، عكس الإخبار في سياق التواصل المألوف. إذ يمكن لنا أن نتحقق من صحة ومدى مطابقة الإخبار لمرجعه، بينما في السياق التخييلي، نكتفي بمضمون الرسالة هو متخيل فقط، وبخصوص رؤية جيرار جينيت للتخييل، يمكن أن نستنتج الملاحظات التالية:

التخييل نمط أدبي يتضمن نوعين هما السرد والدراما، وذلك من منظور تصنيفي، حيث يبحث في الخصائص البنيوية والدلالية للنمط أو النوع، والتخييل هنا هو مظهر دلالي أكثر منه شكلي، وإن كان للتخييل المتجسد في أنماط خطابية، مظهر شكلي يتطلب الدراسة والتحليل.

التخييل عنصر مهم لإثبات الأدبية، كما أنه أخص خصائص اللغة الأدبية[67]، غير أن هذا المظهر لا يعد شرطا كافيا لتحديدها، ما دامت هناك خطابات تخييلية غير أدبية، إنه شرط لازم بمعنى أنه جوهر الكيان التكويني للأدب[68].

---

(62) ibid. p19 .

(63) ibid.p46.

(64) ibid. p46.

(65) ibid. p46.

(66) ibid. p20.

(67) **خوسيه ماريا إيفانكوس**. نظرية اللغة الأدبية .ص105.

(68) نفسه. ص112.

التخييل اشتغال لغوي، إنه فعل لغوي له خصوصياته و تمفصلاته البنائية والدلالية، فهو يشتغل على المستوى الفني من اللغة، ولا ينضبط إلى المعيارية القارة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول سطحية وأفقية. بل يؤسس وضعية جديدة حيث المسافة بين الدال والمدلول لا يمكن تحديدها نهائيا، بل المسألة في النهاية هي تأويل ممكن فقط.

الحقيقة في التخييل حقيقة فنية وتخييلية، لا يمكن معالجتها باعتماد آليات منطقية أو مبادئ عقلانية موضوعية، مثل مبدأ الهوية القائل بأن الشيء يتساوى مع نفسه، أي أن ما يصفه التخييل و يعرض له ينبغي أن يتحقق منه، حسب هذا المبدأ أو حسب معياري الصدق القائل بأن القول (ج صادق إذا وفقط إذا كان ع): (الثلج أبيض) صادقة إذا تحققنا فعلا من أن الثلج أبيض، أو حسب ما تطرحه النظرية المرجعية القائلة بأن معنى عبارة ما هو ما تحيل عليه هذه العبارة في الواقع ... إن التخييل يخرج عن كل هذه القواعد والمبادئ الناظمة للممارسات الفكرية والأنشطة العلمية التي ينجزها الإنسان، فهو خطاب يؤسس منطقه الخاص ويحدد طبيعة الحقيقة التي ينشدها أو يرصدها. إن منطق التخييل احتمالي وافتراضي، واحتماليته قائمة على الهتك والخرق أو العدول والانزياح لا على المطابقة والتماهي.

التخييل من قبيل الأقوال التي لا يمكن التحقق من صدقها أو كذبها، إنه قول إنجازي لا خبري، وإحالة القول التخييلي إحالة تمثيلية لا تعيينية و المرجع وهمي متخيل.

التخييل فعل تمثيلي، يجمع بين الشيء الممثل وصورته، إنه يستلب الشيء الممثل ولا يبقي إلا الصورة التمثيلية المتخيلة[69]. والتمثيل من بين السمات المحددة للوجود الإنساني، إنه الحيوان التمثيلي الذي تعتبر خاصيته الغريزية متحددة في الإبداع وتوجيه الدلائل والأشياء والرموز التي توظف لشيء ما أو تحل محل شيء ما.

تكمن طبيعة التخييل في كونه عالما افتراضيا، لا يمكن التحقق منه مثلما هو الشأن بالنسبة للعالم الواقعي، فالمؤلف والقارئ الفعليان ينتميان غلى العالم التجريبي، بينما الشخصيات والحكايات والوقائع والصور الشعرية تجري في العالم التخييلي، أي أنها تنتمي إلى عالم افتراضي ممكن فقط، إذ لا يمكن التحقق من وجودها العيني. وتكمن الخاصية الجوهرية للخطاب التخييلي في افتقاره إلى خاصية التعيين التي تميز الاستعمال العادي للغة[70]، حيث الدال يعين مدلوله بصورة خطية، بينما في خطاب التخييل تنفلت المدلولات من إسار التعيين وتشط عن طوق التحديد. كما يتعارض

(69) خوسيه ماريا إيفانكوس. نظرية اللغة الأدبية. ص114.

(70) **René Rivara.** La langue du récit. Introduction a la narratologie énonciative. pp 285 -286 .

التخييل مع الخطاب العلمي، حيث يتعين المرجع وتتحدد خصائصه، على عكس التخييل ن ليس هناك مرجع معين وكما يشير (جون لوكاليو) إلى أن اللغة التخييلية تتميز بضبابية القرائن وتداخلات زمانية وأقنعة تلفظية وانتهاك لمحافل اللسان المعيارية(71). وينطلق تزفيتان تودوروف من العبارات اللسانية التي تشير إلى ظرف خارجي أو مرجع يتحدد خارج العبارة اللسانية، في هذه الحالة نقول إن الملفوظ اللساني يحدد مرجعا، بينما توجد ملفوظات لسانية لا تحدد مرجعا، إنها تشكل ما أشار إليه تودوروف في معجمه بالملفوظات التخييلية أو الخطاب التخييلي. والتخييل هنا يعني الأدب بصفة عامة، إنه خطاب لا يحدد مرجعا بل يصف تخييلا. ويتجاوز الخطاب الأدبي أو التخييل التصور التقليدي للحقيقة؛ حقيقة عبارة أو ملفوظ تتجلى في مرجعه، إذن، و تبعا لتودوروف، التخييل هو ما لا مرجع له.

- التخييل و العوالم الممكنة

لقد تم توظيف العوالم الممكنة في المجال السردي من طرف أمبرتو إيكو، مع وعيه بالمشاكل التي يمكن أن يطرحها هذا المفهوم، لأن السياق الفلسفي والمنطقي الذي ارتبط به «العالم الممكن «يختلف عن السياق السردي الذي استثمر فيه، وقد قدم إيكو تعريفا لهذا المفهوم كالتالي: «العالم الممكن هو وضع للأشياء معبر عنه بواسطة مجموعة من القضايا التي تكون فيها كل قضية إما ب أو لا ب. وهو عالم يتكون من مجموعة من الأفراد المزودين بخصائص، وبما أن هذه الخصائص أو المحمولات هي عبارة عن أفعال، فإن العالم الممكن، يمكن النظر إليه كذلك باعتباره مجرى من الأحداث، وبما أن هذا المجرى ليس متعينا، بل هو ممكن فإنه يلزم أن يكون متعلقا بالمواقف القضوية التي يعلنها أو يعتقدها أو يرغب فيها شخص ما»(72).

العالم الممكن كما تصوره إيكو في المجال السردي، ليس عالما واقعيا، لأن النص الذي يصف حالة الأشياء، أو هذا المسار من الأحداث هو إستراتيجية لغوية تهدف إثارة تأويلات من طرف القارئ النموذجي، وهذا التأويل يمثل العالم الممكن الموسوم أثناء التفاعل التأويلي بين النص والقارئ النموذجي(73)، والنص التخييلي ليس عالما ممكنا فقط، بل هو آلة لإنتاج العوالم الممكنة، و يمكن أن نقف عند ثلاثة عوالم ممكنة في المجال السردي:

العالم السردي: هو أول عالم يكتشفه القارئ حينما يجد نفسه أمام متن حكائي معين، هذا العالم المصرح به من طرف المؤلف يعرض على شكل متوالية من حالات الأشياء، وذلك وفق المنطق

(71) **J. le Galliot.** psychanalyse et langages littéraires. Théorie et pratique. p. 30.

(72) U. Eco. lector in fabula. p. 165.

(73) ibid. p. 216.

الزمني المشتغل في النص، هذا العالم الحكائي لا يمكن الحديث عنه إلا عند آخر متوالية. والعوالم السردية المعطاة في النص لا تعتبر عوالم مستقلة بذاتها، بل قد تكون حالات لنفس العالم الممكن، ويحق للقارئ أن يقارن حالة معطاة في النص مع حالة من حالات عالمه الخاص. كيف يتعامل القارئ مع هذه العوالم؟ القارئ وهو يتلقى المتواليات السردية، وقد تخالفه، فيضطر إلى تغييرها. وهكذا يتوقع القارئ و المتواليات السردية تثبت ما يتوقعه أو يحتمل توقعه، إلى آخر متوالية في النص.

العالم السردي للشخصيات: لقد ركز إيكو على عنصر الشخصية كعينة أساسية من العوالم الممكنة المرتبطة بالنص السردي، حيث يعرض العالم السردي للشخصية كمسار من الأحداث والأقوال الخاصة بهذا العنصر، كما تتخيله هذه الشخصية أو تتمناه أو تريده ... وحالات المتن يؤكد هذا التوقع أو يلغيه.

عالم القارئ: يبنى النص التخييلي اعتمادا على وجود قارئ نموذجي، أي أن العوالم الممكنة التي تشيد في النص يريدها المؤلف أن تحقق أفق انتظار القارئ، وأن تنسجم مع توقعاته، غير أن القارئ للنص يمكن أن يتجاوز هذا الأفق الذي حدده له المؤلف، وحددت معالمه العوالم الممكنة، إذ للقارئ أن يخرج عن النص وينجز استدلالات قياسية خارج النص، مثلا إذا تعود القارئ أنه إذا تعرف رجل في نص سردي إلى امرأة و أحبها سيترتب عن ذلك زواجه منها، القارئ ينشئ مثل هذه التوقعات استنادا إلى موسوعته، لأنه أثناء تفاعله مع النص لا ينطلق من فراغ، بل من موسوعته الثقافية والمعرفية ومن خبرته في التفاعل مع النصوص.

- **مقومات الفعل التخييلي**

طرح (فولفغانغ إيزر) تصورا واضحا حول نظرية الأدب، له ثلاثة حدود، إذ يمكن النظر إلى الأدب إما باعتبار بعده المعرفي أو بعده الوظيفي أو بعده التأويلي[74]. و يفرض البعد الأول على الناظر إلى الأدب أن يتعامل معه كلغة، أي يجب على نظرية الأدب، كخطاب معرفي، أن تكشف عن خصوصية الاستعمال اللغوي داخل الخطاب الأدبي، وأن ترصد علاقة الدال بمدلوله وطبيعة الإحالة، وهل يحكم استعمال اللغة في الخطاب الأدبي نفس المنطق كما هو الشأن في السياق التواصلي ووفق المبدأ القائل بأن اللغة تشتغل بناء على مرجعيتها، أي أنها تقريرية. أم أن الأمر يختلف في السياق الأدبي؟

(74) **فولفغانغ إيزر**. نظرية الأدب من منظور تحقيبي. ص 13.

إذا كان تشكل اللغة يقرر جميع الأنظمة السيميائية كما يقول (بنفنيست) فإن الأدب أحد أهم هذه الأنظمة[75]، واشتغال اللغة الأدبية هو اشتغال للأدلة ذات الطبيعة الإنسانية، والدليل في الخطاب الأدبي يفتقر إلى أي صلة مادية مشتركة بالمرجع، كما يفتقر إلى أدنى قدر من التماثل مع المحال وهو المدلول[76]؛ لكون الأدب يستعمل الجانب الفني في اللغة، لا الجانب التقريري أو التعييني. إنه ينحرف عن المواضعة القارة المنظمة للدلائل المتداولة، ويقرب ما «ليس موجودا بالفعل إلى عتبة الوجود الفعلي»[77]. إن الدال في الخطاب الأدبي دال تمثيلي وتصويري، وبسمته هاته يسهم في تشكيل أدبية الخطاب وشاعريته وإثبات تخييليته.

الخطاب الأدبي في اشتغال مكوناته اللغوية، هو صيرورة تحويلية، إنه «نوع من التوسيع والتطبيق يتناول خصائص معينة في اللغة ولا يمكن أن يكون غير ذلك»[78].

إذا نظرنا إلى الأدب كخطاب نجده يتأسس على مظهرين أو مقومين: المقوم البنائي والمقوم التخييلي، وهما يكتسبان وجودهما من خلال إبداعية اللغة، إنهما لغويان في طبيعتهما وفي تركيبهما وتمفصلاتهما. وإذا كانت للإنسان آلية ذهنية تسمح له ببناء تركيبات لسانية يفهم من خلالها العالم والوجود، ويتفاهم عبرها، فإن الخطاب الأدبي في بعض خصوصياته يكشف لنا عن طبيعة هذه الآلية الذهنية في تركيب نصوص فنية. إنه يركب وينسج ليس بنفس الصورة التي يتواصل بها الإنسان، ولكن ربما يستعمل تقنيات وإجراءات ويمارس تأثيرات ويخرج عن مواضعات التواصل العادي.

إن التخييل على المستوى الأدبي، سمة مميزة للخطاب الأدبي، في تلويناته المتباينة من قصة وقصيدة ومسرحية ومقامة ورواية ... وقد ساد تعريف الأدب بأنه نص تخييلي لانحرافه عن الواقع أو لاجتثاثه من مرجعه. فيكون النص التخييلي هو «النص الذي لا مرجع له إلا ذاته»[79]. وهذا ما جعل جملة من التعريفات تحدد التخييلي في اختلافيته عن الواقع أو مفارقته له، ومن بين من تجاوز هذا التعريف فولفغانغ إيزر في كتابه: «التخييلي والخيالي من منظور الالأنثروبولوجية الأدبية» حيث يقول إن الخطاب الأدبي كمفهوم عام أو النص الأدبي كمفهوم خاص وجزئي، يتكون من ثلاثة عناصر متفاعلة فيما بينها: الواقع والتخييل والخيالي[80]. أي أن النص الأدبي لا يمكن تحديده انطلاقا من مرجعه فقط، ولا اعتمادا على خصائصه التخييلية ليس إلا، ولا على العنصر الخيالي. إن

(75) **تزفيتان تودوروف**. اللغة والأدب. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. مجلة المهد. ص30.

(76) نظرية الأدب من منظور تحقيبي . ص13.

(77) نفسه. ص13.

(78) **تزفيتان تودوروف**. اللغة والأدب. ص30.

(79) **فولفغانغ إيزر**. التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجية الأدبية. ص7.

(80) نفسه. ص7.

النص ناتج عن تفاعل و تعالق كل من الواقع، أي مختلف المرجعيات والأنساق المعرفية والثقافية والسياسية والدينية والاجتماعية والنفسية ... والعنصر التخييلي أي جملة المقومات الفنية واللغوية التي تسمح بتشكيل الصور والتمثلات، وذلك من خلال ما تسمح به التقاليد اللغوية والمقتضيات البلاغية والأنواع الأدبية لإجراء التخييل وتشييد الصور. وما ينتج عن تفاعل الواقع والتخييل هو الخيالي، إنه الصورة النهائية لحظة تلق ما للنص، أي الشكل الذي اتخذته العناصر المحولة من مرجعياتها والمنقولة من أنساقها الأصلية، عبر أدوات فنية ولغوية وبلاغية وجمالية، في ذهن الإنسان، بمعنى أن الحالة السيكولوجية الذهنية هي جزء من تصور جمالية الأدب وتأويله.

إن التخييل عند إيزر يتميز ب «غياب تلك المواضعات التي تحدد الواقع»[81]. أي أنه تمثيل ذهني صادر عن النشاط الإبداعي للإنسان في تفاعله مع الواقع، حيث يشتغل هذا الفعل من خلال إجراءات ينجزها مثل الانتقاء والتركيب ... أي أنه ينتقي من الأنساق والأنظمة والمرجعيات ويعيد تركيب وصياغة ما تم انتقاؤه، إنه فعل إظهاري، يعيد إظهار الأشياء والوقائع في صورة غير التي كان عليها في السابق. لقد حدد إيزر طبيعة الفعل التخييلي في ما يلي:

أ- تجاوز الحدود: يتجاوز الفعل التخييلي المعيارية والتعريفات والتصنيفات.

ب- الانتهاك: ينتهك الفعل التخييلي الأنظمة والأنساق والتقاليد.

ج- المقصدية: فعل التخييل فعل مرتبط بمقصدية، وله رسالة محددة، يجعل المستحيل أو غير الممكن يتخذ صورة أو شكلا يدرك من خلالها، أي يجعل ما لا يدرك قابلا للإدراك. إن طبيعة الفعل التخييلي على مستوى النص الأدبي، تجعل منه صيرورة تحويلية وإدماجية، كيف؟ إنه يحول الأدلة القائمة في أنساق ومرجعيات خارج نصية سواء كانت أدبية أم غير أدبية، إلى أدلة وعلامات مغايرة لها سننها الخاص ولها مدلولات جديدة ... وتتجلى إدماجية الفعل التخييلي في نزوعه التركيبي والتأليفي، دون أن نغفل طبيعة التأليف و التركيب للخيال أو المخيلة. إنه يدمج الأدلة إلى بعضها البعض، والأنساق إلى غيرها. التخييل يدمج ما يقع خارج النص إلى داخل النص ...

لقد اتخذ إيزر من الحقل الأدبي، وخاصة الأدب الرعوي، مجالا لرصد تمظهرات التخييل، حيث وقف عند ثلاثة أفعال تخييلية تنتظم البنية النصية في بعدها الأدبي[82]:

(81) نفسه. ص8.

(82) نفسه. خاصة الفصل الأول. ص7-28.

1 – الانتقاء: يتحقق الانتقاء كفعل تخييلي، من خلال تحيين عناصر وتغييب أخرى، إنه اصطفاء لعينات وعناصر من مرجعيات وأنساق متباينة، حيث ينظر القارئ إلى ما هو حاضر من خلال ما هو غائب، ويدرك ما هو غائب بواسطة ما هو حاضر.

2– التركيب: يتحقق من خلال عملية التركيب والتأليف التي يحدثها بين العناصر المنتقاة، إنه يركب بين الأنساق والمرجعيات في سياق جديد، و يدمج الدلائل فيما بينها داخل عالم النص، عبر صيغ تركيبية جديدة. يشتغل هذا الفعل إلى جانب الانتقاء كآلية مميزة للفعل الإدراكي لدى الإنسان الذي يدرك الكون ويفهم الواقع ويبني العوالم المعرفية والتصورات الفلسفية ويقيم التمثلات والتأويلات من خلال فعلي الانتقاء والتركيب.

3 – الكشف الذاتي: يعد الكشف الذاتي السمة الثالثة في بنية الفعل التخييلي، إنه يحصل أو يتحقق حين يعلن النص الأدبي عن طبيعته التخييلية، وذلك تمييزا له عن جملة من التخييلات المتحققة في بعض الممارسات أو الأنشطة الإنسانية الخاصة. ويتحقق الكشف الذاتي انطلاقا مما تراكم من معلومات ومعارف عن الجنس الأدبي عامة و النوع خاصة.

إن التخييل في عالم الأدب «إجراء تقوم به اللغة داخل النص»[83]. على أساس أن اللغة ما هي إلا» مجموعة تصورات»[84]، أي أن المبدع في تعامله مع الواقع (المشكل من مختلف الأنساق الثقافية والاجتماعية والدينية والأدبية والسياسية...) يدرك الأحداث والوقائع من خلال عملية التمثل والتصوير؛ إنه لا يتعامل وفق المبدأ الإدراكي الصرف، بمعنى أن العناصر المنتقاة لا تحضر في النص الأدبي بنفس الخصائص والمميزات التي تكون عليها في الواقع الفعلي، بل تأخذ شكلا آخر وصورة مغايرة وذلك بفعل التخييل.

تركيب

التخييل مكون أساسي لأدبية أو شعرية النص الفني، غير أن تكوينيته ليست شرطا كافيا، بل يضاف إليه:

الواقعي: الذي يتحدد في العالم الأمبريقي أو الحقل المرجعي للنص، إنه ذو طبيعة خارج نصية، حيث ينتقي منها النص، فيحين بعضها ويغيب أخرى، إن الواقعي هو الكائن أو الظاهر.

(83) حميد لحمداني. الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم. ص14.

(84) نفسه. ص 15.

التخييلي: إجراء لغوي مستمد من الطاقة التصويرية للغة، ومن القدرة التمثيلية للذهن الإنساني. إن الوعي بالكون وإدراكه متجسد في شكل تصورات وتمثلات. إنه بعبارة أخرى إمكان افتراضي يتموقع فيه ما هو كائن بعد أن تم تمثله.

الخيالي: يحصل نتيجة تفاعل التخييلي والواقعي، إنه الصورة الخيالية المتولدة عن فعل التخييل الذي مارس تأثيره على الواقع، إنه «ذلك الشيء الذي لا نستطيع ملامسته ولا التعرف إليه في الواقع، كما لا نستطيع أن نحصل عليه في التخييل نفسه»[85]. في التجربة التخييلية، يتحول الواقع وينفلت من القيود والقواعد أو الأنساق التصنيفية التي تنتظمه، كما أن المستحيل يتشكل ويتخذ شكلا وبنية أو حجما يدرك من خلاله، وهذا ما يجعل الفعل التخييلي فعلا منتجا للدلالة وليس مستهلكا لا فقط[86]. إنه تجربة منتجة تسمح للطيف الدلالي أن يتحرك على امتداد النص الأدبي، كما أنها تجعل القارئ ينتقل من الكائن أو الواقع عبر الممكن والمفترض والاحتمالي إلى المستحيل. ويبقى الجانب الكيفي للفعل التخييلي متعلق بالكيفيات التي يتحقق بها التخييل عمليا مثل الترميز والانزياح أو العدول، أي ما يحقق التخييل في النص الأدبي بواسطة المجازات والتشبيهات والاستعارات والكنايات وغيرها.

المراجع والمصادر

1 – العربية

- **تودوروف، شاف، ستروسن، دوست،فريجة، بيث، دافسون**. المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث. ترجمة وتعليق قنيني عبد القادر. إفريقيا الشرق. 1988.
- **حميد لحمداني**. الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم. الشعر الجاهلي نموذجا. مطبعة النجاح الجديدة. ط1/ 1997.
- **خوسيه ماريا إيفانكوس**. نظرية اللغة الأدبية. ترجمة حامد أبو أحمد. دار غريب للطباعة. القاهرة. سلسلة دراسات نقدية. رقم2.
- **فولفغانغ إيزر**. التخييلي والخيالي من منظور الأنثروبولوجية الأدبية. ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية. ط1/ 1998.

(85) نفسه. ص26.

(86) نفسه. ص26.

- **فولفغانغ إيزر**. نظرية الأدب من منظور تحقيبي. ترجمة عز العرب لحكيم بناني. مكتبة المناهل. فاس. ط 1.
- **ميشال عاصي**. الفن والأدب. المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ط2 / 1980.
- مجلة المهد. ع 5 . س 2 . 1985.

2 – اللغة الأجنبية

- **Girard Genette.** Fiction et diction. coll. Poétique. seuil1991.
- **J. Le Galliot.** Ppsychanalyse et langages littéraires. théorie et pratique.1977.
- **Roland Barthes.** Essais critique. Ed. seuil.1964.
- **René Rivara.** La langue du récit .introduction a la narratologie énonciative. 2000.
- **U. eco. lector in fabula.** Ed. Grasset. Paris. 1985.
- **Yves Reuter.** Introduction à l'analyse du roman. éd. Bordas.1991.

تلقّي الصورة البلاغيّة بين الأثر الأسلوبيّ والدور التواصليّ

«وقفات تحليلية على نماذج من رواية «الأسود يليق بك» لأحلام مستغانمي»

خيرة بن علوة(87)

لا يختلف اثنان في الدور الأساسيّ للغة، المتمثّل في تحقيق التواصل بين طرفين أو مجموعة أطراف من البشر يشتركون في سَنَنها؛ ومهما كان شكل هذه اللغة وتراكيبها، فإن هذا الدور لا يمكن أن ينتفي، ولكنه قد يخضع لشيء من التدرّج تبعا لدرجة الكثافة التي تصبغ الصياغة اللغوية التي تستطيع أن تستقطب المتلقي، وتعزّز في نفسه الفكرة المنشودة في التواصل بشكل أكثر تأثيرا وأبلغ نفاذا منها إذا كانت صياغةً شفّافة الوسيلة يُرى باطنها من ظاهرها، ويُتوصّل إلى فحواها بطريقة معتادة، سابقة التوقّع.

هذا عن اللغة عموما بكلّ أشكالها وتراكيبها؛ فكيف بالصور البلاغيّة التي تمثّل الوجه الجماليّ فيها، وتساهم في رفعها من درجة الشفافية إلى درجة الكثافة التعبيرية، لتخرج في هيئة متسامية لا يستطيعها إلا المتمكّنون من فنون القول ومغاليقه؛ وفي قالب مفعَم بالإثارة والمفاجأة المتأتيّة من خروجها عن دائرة المألوف والمتوقَّع، لتفتح على المتلقي زوايا غيرً منتهية من التأويل الخصب، والثراء المتشعِّب..

وعليه؛ فإنّ السَّنن المشترَك بين الأطراف في عملية التواصل ليس عاملا ضامنا لنجاح هذه العملية وتحقيقها بشكل كامل متكامل؛ إذ لا بدّ من مُكنَة تحيط بالكثافة التي تعتري الصورة البلاغية في اللغة، وإذَّاك فقط يتحقق لدى المتلقي أمران: الإمتاع والتواصل.

ولكن؛ ماهي الطرائق الأسلوبية التي تتوسّلها الصور البلاغية لإدراك الكثافة التعبيرية، وتحقيق الإمتاع لدى المتلقي؟

---

(87) أستاذة باحثة في البلاغة والأسلوبية/ الجزائر.

من المعلوم أن الصورة البلاغية في أية لغة، غالبا ما تجمع بين الألفة والغرابة في التركيب إلى حدّ ما، كما الحال بالنسبة للتشبيه والاستعارة؛ نقول «إلى حدّ ما» لأن الغرابة التي كانت بعض الأشكال البلاغية تقوم عليها في وقت ما أضحت مع تكرارها على النمط نفسه خاضعة لعنصر «التشبّع»(88)، ومن ثمّ «مبتذَلة»! الأمر الذي استدعى طرائق أخرى تشكّل الغرابة، وتعزّز الإمتاع في التواصل؛ ومن ذلك: الجمع بين المتناقضات، الانحراف الأسلوبيّ، السياق غير المتوقَّع... وغيرها من الطرائق التي تحدث مفاجأة في ذات المتلقّي، وتضعه في خيبة انتظار جمالية!

إذن؛ وبناءً على ذلك:

ما مفهوم الصورة البلاغية في المجال النقديّ؟ وما هي أشكالها وتطوّراتها؟

ما وظيفة هذه الصورة تجاه المتلقي؟

وماهي درجات التأثير لهذه الصورة تبعا لتركيبتها اللغوية؟

وهل الكثافة اللغوية في الصورة تعزيز للتواصل أم تشويش له؟

1- مفهوم الصورة البلاغيّة

تتمايز التعابير اللغوية فيما بينها درجاتٍ تبعا لكثافتها كما سبق الذكر، وإذا ركّزنا على مفهوم ما يسمى «الصورة البلاغية أو الشعرية أو البيانية» في الدراسات العربية القديمة فسنجدها نوعا من التعابير التي «تستقي حيثياتها من علم البيان كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية وغيرها»(89). وبهذا فهي تخرج عن كونها أشكالا توصل المعنى فقط، إلى كونها طلاوة تساهم في إراءة المتكلّم سبل الإيصال المختلفة وأساليبها النافذة؛ إذ ليس من يقدّم الفكرة على طبق من ذهب إلى متلقيه كمن يزيده إيضاحا وتأكيدا بوساطة تشبيه بديع أو استعارة لافتة؛ ذلك أن «الألفاظ أجساد» كما ذكر صاحب «الصناعتين»(90)، وكم في الأجساد من اختلاف في الصنعة والهيئة رغم أن وظائفها تتشابه! فكذلك هي اللغة تؤدي الدور التواصلي ذاته رغم أن أشكالها تتفاوت شفافية وكثافة. إلا أن هذا الدور زئبقيّ إذا ما تدخّلت الناحية الدلالية للصورة فضلا عن ناحيتها الجمالية؛ فقد تزين المعنى وتزيده إشراقة، كما قد تعيبه وتفسد جوهره إذا فقدت الإحكامَ!

(88) مفهوم أسلوبيّ قال به الباحث ميشال ريفاتير لتفسير خلوّ بعض العناصر اللغوية من البصمة الأسلوبيّة، وفقدها لقيمتها التأثيرية؛ ويكون ذلك حين تتكرّر على مستوى النص فيفقدها تكرارها عنصر المفاجأة. ينظر محمد عزام. الأسلوبية منهجا نقديّا. ص 130.

(89) المعجم المفصّل في الأدب. ص 591. نقلا عن عبد العزيز بن صالح العمار. التصوير البيانيّ في حديث القرآن عن القرآن (دراسة بلاغية تحليلية) ص9.

(90) **أبو هلال العسكري**. الصناعتين. ص167.

لكن هل بقيت الصورة البلاغية على هذه الدلالة التقليدية في الدراسات الحديثة؟

لقد تحوّلت النظرة إلى الصورة البلاغية من حيث الماهية والتشكّل والانتماء في الدراسات الحديثة، فصار مفهومها «يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تَعوَّدنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعَروض والقافية والسَّرد وغيرها من وسائل التعبير الفنِّي»(91). ولم يعد قاصرا على جزئيات تتوزّع على مستوى السياق النصّي؛ بل الصورة هي كلّ ما يمكن أن يخرج باللغة من الرتابة و»تحويلٌ لما هو مألوف ومستعمل من الكلام إلى لغة مجازية واستعارية وبلاغية خارقة لما هو عادي. ومن ثم، فالصورة هي عملية تحويل وتغيير وتعويض واستبدال، وتتم هذه العملية على المحورين المتقاطعين: المحور الاستبدالي الدلالي والمحور التأليفي التركيبي، اللذين يساهمان في تحقيق الوظيفة الشعرية حسب رومان جاكبسون (R. Jakobson).(92)».

ومن ثمّ، فقد أصبح يُنظر إلى الصور في اللغة على أنها كثافة تعبيرية ينتجها تضارب النص الحاليّ مع اللغة المعهودة المتداولة، من خلال الدقة في اختيار عناصرها من المعجم اللغويّ، والتوفيق في رصّها إلى بعضها لتخليق المعنى المراد توصيله بطريقة خاصّة. واعتمادا على ذلك، فليست الصورة دائما تدخل في إطار ما يُصطلَح عليه تشبيها أو كناية أو غيرها من الصور التي تندرج ضمن «علم البيان» في الدراسات العربية القديمة، بل قد تكون شكلا آخر لا إلى هذا ولا إلى ذاك؛ شكلا من «التعبير الجديد والجيّد» الذي يضمن الكثافة التعبيرية والدقة التواصلية.

2- اشتراكٌ في السَّنَن واختلاف في الأسلوب

تتوقّف اختيارات المتكلّمين، بينهم وبين متلقيهم، على «النمط اللغويّ المشترك»(93) الذي يقوم على معجم واحد ينهلون منه ما يشاؤون من ألفاظ وتراكيب للتعبير عن حاجاتهم وأفكارهم؛ والتواصل فيما بينهم. فإذا كانت اللغة المستعملة في التواصل واحدة ومعروفة القواعد والأساليب لدى الأطراف المتواصلة، فإنّ هذا الأمر يضمن مبدئيّا نجاح عملية التواصل من خلال انتقال الفكرة من المتكلم إلى المتلقي؛ بيد أنّ هذا الاشتراك لا يكفي لكي تتمّ العملية التواصليّة من جميع مناحيها، إذ المتكلمون ليسوا سواءً في طريقة الاختيار من هذا المعجم المشترك؛ فقد نجد فكرة واحدة متعدّدة المشارب التعبيرية ومختلفةً فيها اختلافَ أصحابها مستوى وعمقا، مما يستدعي نوعا من التركيز الإضافيّ من لدن المتلقّي وشروطا معيّنة في تلقّيه؛ حيث إنّ ميزة الصورة البلاغية الخاصّة

(91) **محمد الولي**. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ص10.

(92) **جميل حمداوي**. من أجل تصنيف جديد للصور البلاغية. موقع دروب (قربى العلم والثقافة والأدب).
http://www.doroob.com/?p=15631

(93) **محمد عزام**. الأسلوبية منهجا نقديا. ص 21.

تجعلها تندرج «داخل دائرة (المعاني اللطيفة)، وهي دائرة تتطلّب في الصياغة نوعا من الكثافة التي يتوقّف عندها الفكر -فكر المتلقي- فينشغل بها انشغالا متوتّرا»[94].

إنّ تشكيلة الصورة البلاغيّة مهما كان نوعها، ومهما اختلفت صيغتها بين النظرة القديمة والحديثة، تبقى خاضعة لأثر التدرج الدلاليّ وإنْ في النوع الواحد، بلهَ الأنواع المختلفة فيما بينها؛ ويرجع ذلك إلى الاختلاف في الأسلوب الذي تقوم عليه داخل المعجم اللغوي الواحد؛ «ثمّ إنّ ما طريقه التأوّل يتقاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأوّل في شيء ... ومنه ما يدقّ ويغمض حتّى يُحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكرة»[95]. وفي هذا إشارة إلى التفاوت في مقدار الفهم ودرجته وزمنه تبعا لطبيعة الصورة البلاغيّة ونوعها، فليس التشبيه كالاستعارة مأخذا، وليس أحدٌ منهما كالكناية والمجاز المرسَل.

وإذا ما نحن وقعنا على مثال في التشبيه لدى شعرائنا القدامى كامرئ القيس مثلا، نجده ينفرد بكثافة خاصّة ترتفع بتشبيهه عن التشابيه الأخرى المعروفة عند أقرانه؛ وقد أصبح مرجعية الكثيرين من بعده في اقتفاء آثار بعض صوره البلاغية بحذافيرها، فلا تبديل فيها ولا نقصان: «وكانوا يقولون أسيلة الخد حتى قال أسيلة مجرى الدمع، وكانوا يقولون في الفرس السابق يلحق الغزال والظليم حتى قال قيد الأوابد وامتثله الناس..»[96].

ضف إلى ذلك أنّ المسار الذي تنهجه اللغة الأدبيّة منذ القديم، يهتدي بنوع من التغيّرات، والتعديلات التي يمارسها عليه أصحابها في كل زمان ومكان؛ الأمر الذي ينبئ عن سلّم افتراضيّ تخضع له هذه اللغة من حيث جمالياتها، يشير إلى تفاوت بين صورها من حيث الأداء والكفاءة والأثر؛ فيغدو بعضها فوق بعض، ويصل الأمر ببعض الصور إلى النزول إلى الدرجة الصفر من القول بعد أن كانت في زمن مضى من أرقى الأداءات، لتدخلَ في إطار ما يسمى «الصور الخامدة (métaphores éteintes)»[97]!

3. الصورة البلاغية بين التشكيلة القديمة والحديثة

لم تعد الصور البلاغيّة على الشاكلة ذاتها في الإبداعات الحديثة مقارنة بنظيرتها القديمة، إذ غدَت قائمة على مقدار كبير من التخليق الذي ينفخ في اللغة روحا مغايرة لما دَرَجَ عليه الأوّلون في التوصيف

(94) **محمد عبد المطّلب**. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ. ص241.

(95) **عبد القاهر الجرجانيّ**. أسرار البلاغة في علم البيان. ص57.

(96) الموازنة في شعر أبي تمام والبحتري. ص449.

(97) **جميل حمداوي**. من أجل تصنيف جديد للصور البلاغية.

والتجسيد، وإن كانت جميعها موجّهة إلى متلقّ بكل ما تتضمنه من حمولة مضمونية وشكليّة؛ حتّى إنّ تصنيفات الدراسين لها اختلفت عما عهدناه، وأصبحنا نسمع بمصطلحات جديدة تتزاحم كتزاحم الصور المخلَّقة ذاتها؛ إذ نجد «صورة المشابهة (التشبيه والاستعارة)، وصورة المجاورة (الكناية، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي)، وصورة الرؤيا (الرمز والأسطورة)، وصورة الائتلاف (التوازي، الجناس، والتشاكل، والتكرار، والمماثلة، والتكافؤ، والتناسب، والتعادل، وتشابه الأطراف...)، وصورة الاختلاف (الطباق والمقابلة...)، وصورة السيمياء (الأيقون، والإشارة، والعلامة، والمخطط، والعلامات البصرية...)، وصورة الإحالة (التضمين، والتناص، والاقتباس،...)»[98]. ومن ثمّ، تداخلت رؤى جديدة مع الرؤى القديمة، وتلبّست إثرها بعض الأشكال البيانيّة لَبوسا يهيِّئُها لأن تكون أكثر إيحاء، وأبعد منظورا، وأثرى تأويلا، وأدعى لتداعي مختلف الإسقاطات وتواتر الأبعاد.

وقد يكون التغيير الذي طرأ على بعض الصور القديمة جزئيّا، كما في التشبيه الذي كان يقوم قديما -في الغالب الأعمّ- على الاتحاد الكبير بين الطرفين، ووقوع اختيار المبدع على المشبّه به الأكثر اقترابا من الطرف المشبَّه؛ فكان أنّ وجوه الاشتراك تتبدّى للمتلقّي لأوّل وهلة، وترسم له معالم الصورة؛ على أنه أصبح يقوم مؤخّرا _أي التشبيه_ على «إيجاد عناصر الاشتراك انطلاقا من مواطن الاختلاف»[99]. وفي قول الشاعر[100]: كلُّ الثمار على حقولكِ أحرفٌ

دلالة مباشرة على ذلك، حيث نجد طرفيْ التشبيه البليغ (الثمار- مشبّه/ أحرف -مشبّه به) على درجة من الابتعاد الذي لا يلقي على بال المتلقي مجرّد التفكير في اجتماعهما من خلال تقاطعات معيّنة؛ ليأتي الشاعر بنوع من التبصّر الذي يرفعه درجات عن المتلقي، فيجعل بين المتنافرات علاقات! في طريقة تستحضر جمعا من التأويلات التي تستوعبها التركيبة الجديدة لصورة التشبيه.

وإذا كان التغيير في التشبيه يضطلع بالجزئيات، فإنّه في الاستعارة قد يتعداها إلى أكثر من ذلك؛ انطلاقا من كون هذا النوع أرفع درجة عند الدارسين من النوع الأول الذي هو التشبيه؛ إذ «يأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة في التشبيه، يعمل كل منهما بذاتية وتفرّد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء -حتى المتنافرة- في وحدة»[101]. ولذلك نعتها أرسطو ب «آية الموهبة»[102].

(98) نفسه.

(99) **لخميسي شرفي**. جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي. ص6.

(100) ديوان **عبد الله العشي**. عن المرجع نفسه. ص5.

(101) **عبد القادر الرباعي**. الصورة الفنية في النقد الشعري. نقلا عن لخميسي شرفي. ص9.

(102) **أرسطو**. فن الشعر. ص128.

فقد كانت معظم الاستعارات تستقي من البيئة المحيطة التي لا تتعدّى المعطيات الملحوظة والمحسوسة ألفاظا معهودة وتشكيلات متجانسة فيما بينها لا تبعث المتلقي على كثير مكث، أو فضل تفكّر بمجرّد تحليلها وفتح مغاليقها؛ ذلك أنها كانت تنمّ عن البيئة وخصائصها، أكثر مما ترتبط بالموقف الشعوريّ، والنسيج النصّيّ ككلّ إلاّ فيما ندر؛ فنجدهم يستعيرون لليل اللباس كما عند امرئ القيس: «وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ»[103]، وهي ذات الاستعارة التي تتجسد في ثنايا القرآن الكريم: ﴿**وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا**﴾[104]؛ كما نجدهم يستعينون بالوحش والطير والغزال، وغير ذلك مما درج عليه العرب قديما في بناء استعاراتهم، ليعبّروا عن الموضوع بما هو مألوف لدى المتلقّي في بيئته، فيكون كل ذلك من وراء القصد، وتصبح البيئة في خدمة الصورة، والصورة في خدمة المتلقي.

ولكنّ الذي يثير الفكر، ويستفزّ التبصّر، هو تلك الطواعية والليونة التي تعتري اللغة حينما تقع بين يدي صانع متمكّن يلوكها لوكا حتّى وإن احتكم إلى التوليفة القديمة للصورة البيانية؛ حيث يعمد إلى استحضار أطراف لا تتنافر من حيث وجه الشبه، ولكنها تتنافر من حيث كونها أطرافا جديدة لم يسبق أن وُظّفت لدى الأوّلين، لأنها أطراف من صميم المعطيات المعاصرة التي ينجح المبدع في استغلالها ليبثّ في لغته لمسة حديثة، ونفَسا جديدا؛ ولأنها تتعدى كونها مجرد «كلمات» إلى «رموز» ثقيلة الوزن والبُعد؛ استعارةً كانت الصورة أم تشبيها، أم غير ذلك؛ ألا ترى أنّ ما نصّه: «فسيف العشق كسيف الساموراي، من قوانينه اقتسام الضربة القاتلة بين السياف والقتيل»[105]. يستوقف المتلقّي في وِقفة تأمّليّة تحاول التمتع بالطابع المخلّق لهذا التشبيه المتزاوج باستعارة بديعة، يتّحدان ليرسما صورة متكاملة الأبعاد تبعث فيه ما «يهزّ أعطاف النفوس ويستثير كوامنها»[106]، ليتخيّل العشق بطلا أسطوريّا سيّافا دائم الانتصارات في ميدان الصراع مع ضحاياهُ؛ في استعارة عميقة عمق حنكة المؤلّف، تتّحد مع تشبيه بديع يستحضر طرفا ثانيا من الرموز الأسطورية (سيف الساموراي) الذي يعلو عن كونه مجرّد كلمة تشغل وظيفة «مشبّه به»، إلى رمز لمرحلة تاريخية أسطورية بعينها وبأكملها، تستوجب على المتلقي معرفتها للوصول إلى عقد المشابهة بينه وبين الطرف الأولِ؛ فتزداد الصورة المتكاملة عمقا وجمالا وإيضاحا لما يريد المبدع من المتلقي أن يكون عليه من الفهم والتأويل.

---

(103) **ديوان امرئ القيس**. ص117.

(104) **سورة النبأ**. 10.

(105) **أحلام مستغانمي**. الأسود يليق بك. ص5.

(106) البلاغة فنونها وأفنانها. 12/2. عن **عبد العزيز بن صالح العمار**. التصوير البيانيّ في حديث القرآن عن القرآن. ص12.

لقد أصبحت الصور المعاصرة أكثر عمقا، وأحكم بناء، وأكثر ارتباطا ببعضها لرسم الموقف الشعوريّ، أو المشهد المقصود؛ فإما أن تتّحد الاستعارة والتشبيه والكناية في عملية الإبلاغ، لتولّد طابعا جماليا مكثّفا أدعى للتمحيص والتدبّر؛ أو تنفرد صورة واحدة -كما في القديم- بتقديمه؛ لكنه تقديم يأخذ في المقام الأول الصبغة الجماليّة قبل الإيصاليّة؛ ويترك المتلقّي في حالة من الدهشة والمفاجأة التي تتأتى من خيبة انتظار تعتريه، لتَجاوُزِها السَّنن الذي عهده، وألف الاستعانة به عند الخوض في غمار المعاني الجنينيّة؛ وهذا التوالد في المعاني الذي يتجسّد من خلال صورة محدَثة على هذه الشاكلة والتشكيلة يجعلنا نهيب بها، ونحاول إجراء عملية قيصرية لها قبل الأوان، شغفا بما تحمله من جمال. فانظر كيف لاستعارة متحدة بكناية من قبيل:»لقد أفقره بُعدها، لكنه ليس نادما على ما وهبها خلال سنتين من دوار اللحظات الشاهقة»[107]. أن تثير فينا الذائقة، وتضاعف لدينا اللذة، عندما نستشفّ من كثافتها ظلالا وارفة من الإيحاءات الممتدّة أفقيّا، وضمنيّا؛ فكيف للبُعد أن يكون مُفقِرا؟ وما أجملها صورة حين نصل إلى أنه فقر عاطفيّ تتعرّى فيه أطراف المحبّ الداخليّة، وتصبح بحاجة للدفء والإشباع الذي سافر مع بُعد الحبيب! ثمّ تنقلنا إلى مشهد آخر لا يقلّ روعة عن الأول، في كناية عن التغييب اللذيذ الناتج عن اجتماع المحبّين الذي يخيِّل لصاحبه أنه يتسامى ويحلّق في عالم لا يستشعره من لم يجرّب طعم الهوى!

وهل أروع من أن تقع عينك على استعارة مفادها: «لم يحدث أن استباحت أعماقه امرأة! «[108] تجعلك تتأمّلها حثيثا، وتطلب الرسوّ على مقصديّتها، فتشغلك روعتها وكثافة لغتها عن القصد في تغييب فكريّ يداعب جمالها أوّلا، ثمّ تحطّ بك الرحال ثانيا على مرفإ القصد بسلام آمنا؛ في إشارة بليغة عن طريق مفهوم «الاستباحة» إلى تمثّل شخصيّة هذا الذَّكر نسيج وحدِه، الذي استعصى على كلّ النساء سواها، وبقي محافظا لسنين على عُذريّة قلبه، وشغافه، لتأتيَ هذه المرأة المتفرّدة فتكشف عن خباياه، وتخترق الحدود الداخليّة لتضاريسه الشخصيّة، فتُمزّق الجدارَ، وتلتحف الشغاف!

وفي خرجة أخرى للتشكيلة غير المألوفة للصورة البلاغيّة، تمثّل الكناية المتربّعة على طول التركيب، والرابطة لأوله بآخره، من الأنواع الأكثر مدعاة إلى الوقوف عندها وتحسّس مواطن الجمال على مستواها؛ من ذلك: «إذًا، اسمها هالة الوافي (...) تلقاها كإشارة من القدر. ثمّ.. إنه يحبّ الأسوار العصيّة لأحرف اسمها»[109]. في إشارة إلى علاقة اسم المتعلّق قلبه بها، بشخصيتها، وفي محاولة للفت انتباه المتلقي إلى التواشج بين كثرة «الألِفات» في اسمها، الذي نعته ب»الأسوار»،

(107) الرواية. ص7.

(108) نفسه.

(109) نفسه.

لنقف على الشبه بين رسم «الألف» والأسوار حقيقة، ثمّ نعقد العلاقة بين هذا وما ذُكِر من صفة «العصيّة» إيحاءً بتمنّع المرغوبة وصعوبة منالها.

وفي سياق غير متوقَّع لتركيبة الصورة الشعريّة يأتي قول الروائيّة: «راح يشاهد بفضول تلك الفتاة، غير مدرك أنه فيما يتأملها، كان يغادر كرسيّ المشاهد، ليقف على خشبة الحبّ»(110). نقف على الطريقة التي صيغت بها بغض النظر عن نوعها، فليس يهمّنا ههنا الاستعارة أو الكناية، بقدر ما يستوقفنا الخروج عن المتوقَّع في الأداء، والانحراف عن جميع الصور البيانية التي أرهقها التكرار، ومجّتها الآذان؛ فانظر كيف لكلمة «الخشبة» أن تجتمع في الكلام مع كلمة «الحبّ» التي لم يكن لينتظرها المتلقي اعتمادا على خلفيته المعرفية والمقام المتضمن لهما، اللذين يمليان عليه أن «الخشبة» غالبا ما تستحضر «المسرح» حين توظيفها لا «الحب»! فتنحرف بنا الروائية من خلال هذه التوليفة المخلَّقة إلى عالم آخر من المعاني الجديدة، يجعلنا نغوص في أعماق «الجمع بين الغريبيْن»؛ فقد انتفت المسرحية بالنسبة للمحبّ، ولم يعد في قاموسه سوى كلمة «الحب»، فبدأ يرى المسرح الذي تقف عليه محبوبته، بناءً يواري مشاعره تجاهها، ويحاصرها من كلّ جانب.. فلا مفرّ لها منه إلاّ إليه!

والحبّ الذي كان يستره ويتستّر عليه مخافة أن ينكشف، جعل المحبوبة على منأى منه، ف«معه كان عود الثقاب رطبا لا يصلح لإشعال فتيلة!»(111). هذه الكناية المتعانقة مع تشبيه ضمنيّ، غايةٌ في الدقة والتعبير المكثّف الذي يخفي وراءه ما يخفي من مقصديّة الروائية التي تصبّ في إرادة إراءة المتلقي كيف أن المرأة هذه كانت على قناعة مسبقة من أن ذا الرجل ليس أهلا لأنوثتها ولا لاهتماماتها، تماما مثل عود الثقاب الذي تبطل فعاليته إذا لامسته الرطوبة، فيصبح بلا جدوى.

ثمّ «كيف لفتاة في السابعة والعشرين من العمر، أن تتصوّر زمنا مستقبليّا يكون فيه جليسها ماضيها..»(112). فلك أن تستحضر في هذا السياق كلّ التداعيات التي تتوارد تترى على ذهنك من خلال الجِدّة التي تعتري الاستعارة المكنية الواردة في نهايته؛ فتتصوّر سيطرة ماضي الفتاة على تفكيرها، وعيشها في كنفه، ملتقطة له صورة شمسيّة تحبس لها في مستقبلها ظلال هذا الماضي الوارفة، لتأنس بها، وتطمئنّ إلى حالها في زمن تعيشه، يطغى عليه الخواء العاطفيّ والنفسيّ بالنسبة لها! فكيف لكلّ هذه المعاني المتتابعة أن تُختزَل في كلمتين اثنتين تتصلان وتوصلان، وتبعثان في النفس الأريحية والجمال!

(110) نفسه.

(111) نفسه. ص11.

(112) نفسه. ص6.

وفي كناية غاية في البراعة التعبيريّة والدقة الإيحائيّة، يتربّع قولها: «لم تكن تشبه أحدا في زمن ما عادت فيه النجوم تتكون في السماء، بل في عيادات التجميل.»[113] على عرش النفوذ الإبداعيّ الذي يحقّق النفاذ في الأعماق، والتأثير في الوجدان، حين يلتقي الفهم والسمع والبصر عند مفترق من المعاني تتشعّب ثمّ تتجمّع لتشكّل لوحة غير مسبوقة في عالم الأساليب الراقية، ليصل المتلقي إلى القصدية الماثلة وراء هذه الصورة، فيقبض عليها بعد تأمل ولذة في التقبّل، ليدرك أن الواصف يريد أن يخبرنا عن جمال الموصوفة الطبيعيّ الأخّاذ، الذي كان من بين المؤهلات لشهرتها، فتصبح نجمة بعيدة المنال، لامعة البريق، تلغي ببريقها كلّ النجمات المزيفات اللواتي صُنِّعن في مخابر التجميل التي تطبّق عليهنّ كل مرّة نظريّة من النظريّات التجميليّة الجديدة، عَلَّها تؤتي أُكُلها فتشحن لهنّ البريق الذي خفَتَ بفعل مقياس «التعوّد»!

ولعلّ آخر ما يمكن أن نختم به حديثنا، تعبير آخر من التشكيلات الجديدة للصورة البيانيّة في الرواية دائما، يعزّز «التكاثر» للمعاني العميقة عمق النظرة الإبداعيّة، والصادرة عن مستوى راق أنتجته التراكمات المعرفيّة واللغويّة، فتتولّد «جوامع للكَلِم» تمثّل كثافةً في الإشارة، مختصرةً في أوجز عبارة: «مصطفى تمنّته زوجا. الحياة معه لها خفّة دمه، والقلب لا تجاعيد له»![114]، في إيحاء مكثّف للمشاعر التي تحطّ رحالها في فصل الربيع، ولا تبارحه، معلنة الاستقرار بعد البحث الطويل، والاستمرار في علاقة تنعش القلب حياة وحبا وطربا؛ فلا يلحقه شيب ولا هرم، ولا شيء من مسبّباته!

ولأن المقام يضيق عن استيعاب الكم الهائل من الصور الإبداعيّة البديعة التي ينوء بحمل كثافتها ذهن المتلقي، لما تحمله من بصمات إيحائيّة وإشاريّة، وما تتحمّله من تأويلات وأبعاد تستحضر الحاضر والغائب من المعاني والأفكار؛ نكتفي بهذا القدر من الوقفات التحليليّة على أمل أن نستكمل ما تبقى في فرصة قادمة.

4- خاتمة: الكثافة اللغويّة في الصورة البلاغيّة: تعزيزٌ للتواصل أم تشويش له؟

إنّ ما سبق من حديث عن التشكيلة التي انطبعت بها الصور البلاغيّة قديما وحديثا، بيَّن القدرة الهائلة للّغة في اكتساب تدرّج دلاليّ يرتسم على خطى التدرّج التعبيريّ الذي يعتريها كلّ مرّة، ليصبح شأناها ارتفاع وانخفاض بين الإيحاء والمباشرَة؛ الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن الدور التوصيليّ لهذه الصور، فيما إذا كان يبلغُ الأسماع ويخترق الأفهام بالطريقة ذاتها التي تفعلها اللغة العاديّة الرامية

(113) نفسه. ص7.

(114) نفسه. ص12.

للتواصل وظيفةً رئيسة في استعمالاتها؟ أم أنّ تِه الكثافة وهذا التدرّج التعبيريّ يشوّشان فيها دورها التوصيليّ؟ أو ربما ينفيانه؟

يمكن القول إنّ الدور التوصيليّ للغة الذي يضمن السلامة التواصليّة بين الملقي والمتلقّي، ليس متوقّفا على طبيعة الدرجة التعبيريّة للغة المستعملة بقدر ما هو متوقّف على المتلقّي وتركيبته المعرفيّة؛ فإذا كان هذا الأخير على درجة مناسبة من الثقافة والمعرفة فإنه سيوفّق إلى القبض على المعنى المتواري خلف الكثافة التعبيريّة، أمّا إذا كان محدود المستوى فلن يدرك المراد ولو بعد حين!

ويستحيل أن تخلو تشكيلة لغويّة من الدلالة مهما بلغت من سموّ في التعبير، وتشعّب في العناصر اللغويّة المكوّنة لها؛ ف«الأدب فن تصويري يسخر الصورة للتبليغ والتوصيل من جهة، والتأثير على المتلقي سلبا أو إيجابا من جهة أخرى»[115]. بل قد تكون الصورة الشعريّة وسيلة «يلجأ إليها الشاعر ليزيد المعنى وضوحا ويحرّك الأذهان»[116]، فتغدو أحسن دورا في إيصال المعنى المقصود مقارنة بالتعبير العاديّ؛ وهذا ما نستشعره في قول الروائيّة: «لعلّها الذكريات تطوّق سريرها»[117]. فماذا لو أنها قالت: «لعلّ الذكريات تشغل بالها وتجعلها مستغرقة فيها»؟ أليس بين التعبيرين بوْن شاسع في أداء المعنى المراد؟ ألا تمثّل الاستعارة المكنيّة التي وظّفتها الروائيّة تعبيرا لغويّا أنفذ في الذهن وأكثر وقعا وإيصالا من التعبير اللغويّ العاديّ المقترح؟

إنّ هذه الصورة في هذا المقام، وبهذه التشكيلة لم تقم بإبلاغ المتلقّي عن الحالة الذهنيّة التي تتملّك الفتاة فقط، والتي تتمثّل في أنها تغرق وتستغرق في استرجاع ماضيها؛ بل أضافت إلى ذلك دقّة في التوضيح ورسما للمشهد بطريقة لا تستطيعها التشكيلة العاديّة؛ ذلك أننا نفهم من خلال الصورة أنّ ليل الفتاة استحال بياضا بسبب استحضار ذاكرتها لماضيها كشريط سينمائيّ يعرض مشاهد متواصلة وسريعة لفيلم مطوّل في دقائق، والأكثر من ذلك، أن هذه المشاهد لا تستطيع طردها من ذهنها، أو تجاهلها مهما تقلّبت ذات اليمين وذات الشمال في سريرها، لأنها تطوّقه؛ كما ذكرت الروائيّة!

وقد «ذهب حازم القرطاجني إلى بسط الكلام حول أثر الصورة البلاغيّة في السامع، فيرى أن وظيفة الشاعر ليست فقط إفهام السامع كما هو شأن المتكلم العادي، بل لا بد من تحقيق انفعال لديه»[118]. وهذا يشير إلى أنّ الدور التوصيليّ للصورة البلاغيّة يتعانق مع دور انفعاليّ يسحبه على

(115) **جميل حمداوي**. مرجع سابق.

(116) **أسماء كاظم**. الصورة التشبيهية في شعر السياب. ص 15. نقلا عن خالد علي حسن الغزالي. أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربيّ الحديث في اليمن. ص 271.

(117) الرواية. ص 12.

(118) **خالد علي حسن الغزالي**. أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربيّ الحديث في اليمن. ص 266.

ذات المتلقّي مصاحبا للمعنى المراد، فترتفع بذلك عن التعبير العاديّ في كونها تلامس في المتلقّي أوتار النفس والعقل معا؛ ليتفاعل معها قلبا وقالبا؛ فتأسره، وتهيّئه لتلقّف المعنى بإقبال كبير: «عزاؤه أنها لا تسمع لحزنه صوتا (وحده البحر يسمع أنين الحيتان في المحيطات).»(119).

إنّ وقع المثال أعلاه على المسامع، أدعى لامتلاء المدامع، عندما تلتقي لوحتان حزينتان، تشتركان في الموقف والأثر؛ وحين ترسم لنا الصورة حجم المعاناة النفسيّة لهذا الرجل الذي كان يتمزّق آلاف المرّات داخليّا، ولا يريد لهذا الحزن أن يجهر بملامحه حتى لا ينفضح أمامها؛ أراد لذاته فقط أن تكتفي باحتواء هذا الحزن، وأن تقبره بين جوانحه، فيحافظ على سرّيته، كما تضمن المحيطات محاصرة أنين الحوت الذي لا يرتدّ إلاّ إلى المياه التي تحتويها؛ (صرخةٌ في وادٍ عميق لا يسمعها أحد)!

وفي الوقت ذاته، يمثّل قولها: «كان يحتاج إلى أخذ جرعات إضافيّة من صوتها، كمن يأخذ قرصا من الأسبيرين لمعالجة مرض مزمن»(120). لوحة تنقل المتلقّي ذهنيّا وشعوريّا إلى حالة هذا الرجل الذي أدمن فتاته، فأصبح لا يستطيع أن يمضي يوما دون أن يسمع ذبذبات صوتها، وغدت كالدواء الذي لا مناص منه! فوجوده مرتبط بها، وصحّته النفسية تتوقّف على تواصل مستجداتها في صفحة يوميّاته!

ولأنّ القصد لا يمكن أن ينتفي من أيّ قول، فإنّ الذي يعوّل عليه الملقي في أدائه، ويركّز على ضمانه، أن ينفذ هذا القصد إلى من يتلقّفه نفاذا سلسا ومؤثّرا؛ «ولابدّ والحالة هذه أن يقدّم هذا المقصد تقديما يبهر المتلقّي ويعدّه لتقبّله»(121). وليس السبيل إلى ذلك إلا من خلال الصور البلاغيّة التي تتمتّع بخاصيّة «التشخيص» بحيث تترسّخ الفكرة المنشودة في التواصل، خاصّة إذا كانت مجرّدة؛ فتمثُل المجرّدات في شكل محسوس(122) يجعل المتلقّي يتخيّل الموضوع وكأنه يراه رأي العين، فيتقوى المعنى بذلك: «أنت إذا تتحرشين بالحب كي يأتي»(123).

يتلبّس الحبّ في هذا المثال -وهو فكرة معنويّة مجرّدة- صفة «الشخصانيّة» من خلال الصورة البلاغيّة المتفرّدة التي وظّفتها الروائيّة؛ فإذا بالمتلقّي يتخيّله -أي الحبّ- ذكرا فحلا، متمنّعا على النساء،

(119) **الرواية**. ص 6.

(120) **الرواية**. ص 9.

(121) **سامي محمد عبابنة**. التفكير الأسلوبيّ: رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث. ص249.

(122) **عبد القادر فيدوح**. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي.ص320. نقلا عن خالد علي حسن الغزالي **(مرجع سابق)** ص273.

(123) **الرواية**. ص8.

تتعامل معه الراغبات بشتّى ألوان الكيد والإغراء، يراودنه حتى يلين لهنّ، ويرضخ لأنوثتهنّ؛ فيغور الخيال في مشهد المرأة التي أرادت الإطاحة بهذا الرجل المرغوب من خلال استحضار علاقة الحبّ التي تضمنه، تحت شعار: الأخذ بالأسباب، والدخول من النافذة بدلا من الباب ! وكأنّ الصمود الذي يتّصف به هذا المرغوب من الاستحالة بمكان أن يُزعزَع أو يهزّ، مما جعلها تولّي وجهتها إلى الشعور في حد ذاته، تراوده لعلّه يكون عونا لها في اختراق سدّ هذا الرجل المنيع!

ولعلّ أهمّ دور تضطلع به الصور البلاغيّة بل وتنفرد به، أنها تفعّل دور المتلقّي من خلال إدماجه في العمليّة التواصليّة طرفا مشاركا في صنع المعنى لا تلقّيه فقط على طبق من ذهب؛ وذلك «من خلال تخليصه من حالة السلبية التي قد يتّصف بها كقارئ أو سامع أو مستهلك مفصول عن النص»[124]. ولا يتأتّى له ذلك إلاّ إذا توسّل «الاختيار» طريقةً للفصل في مقصديّة الملقي وتعرية الصورة البلاغيّة من كثافتها؛ والاختيار «عملية توفيق بين ما تتطلّبه الشعرية من غموض محسوب وما يتطلّبه المتلقي من قدرة ذهنيّة للوصول إلى الناتج الدلاليّ»[125].

يدفعنا هذا الدور الأخير للصور البلاغيّة إلى تبصّر عمق المقصديّة ودقّتها على مستوى الكثافة اللغوية مقارنة بالشفافيّة التي تعتري اللغة العاديّة؛ فإذا كان التعبير العاديّ يركّز على المعاني المعروفة أو المألوفة والعامّة، فإنّ التعبير البلاغيّ يَنشُد المعاني الفريدة والخاصّة والمتمنّعة في أغلب الأحوال؛ لذلك يلجأ إلى الكثافة التي تضمن مرور هذه المعاني إلى أصحابها في شكل يضفي على رؤية المتلقي العاديّ غشاوة تمنعه من القبض عليها -أي المعاني-، فتحافظ على سرّيتها حتى يفضّها صاحبها الذي من مميّزاته «امتلاكه حاسة التوقع والانتظار، وكلّما قدّم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاك الانتظار، فإنه يمتلك قمّة البيان الأسلوبيّ الذي لا يكون إلا مجموعة طاقات وإمكانات لغويّة»[126].

إنّ ما سبق من نماذج محلّلة دليل قاطع على أنّ الصورة البلاغيّة بما تحمله من كثافة لغويّة تجتبي من المتلقين ما يكون أهلا لها، ومصبّا حاويا لأبعادها، فمقصديّتها تختلف في المظهر عن مقصديّة التعابير العاديّة، وأحيانا في الجوهر أيضا، فترتفع درجات عنها، وتغدو لغة طبقيّة لها أصحابها، حينذاك فقط تسمو إلى أعلى عليّين بخصائصها، وتجعل التواصل بين هؤلاء تواصلا راقيا، غير مباشر، يدغدغ البواطن، وتقشعرّ له الأبدان! أمّا إذا وظّفت في بيئة غير بيئتها، ومع طبقة من المتلقين الذين هم دون شفراتها، فإنّها ستستحيل عاملا تعبيريّا مشوِّشا أكثر منه عامل تواصل!

(124) **حمّادي الزنكري**. المتلقي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة). ص243.

(125) **محمد عبد المطّلب**. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ. ص113- 114.

(126) **محمد عبد المطّلب**. البلاغة والأسلوبيّة. ص 174.

المراجع والمصادر

■ **الكتب :**

- **القرآن الكريم** (رواية حفص عن نافع).
- **أبو هلال العسكري**. الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة. دار الكتب العلمية بيروت، ط 2/ 1984م.
- **أحلام مستغانمي**. الأسود يليق بك. هاشيت أنطوان للنشر. بيروت. ط2/ 2012م.
- **أرسطو**. فن الشعر. ترجمة محمد شكري عياد. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967.
- **سامي محمد عبابنة**. التفكير الأسلوبيّ: رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ في ضوء علم الأسلوب الحديث. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. ط1/ 2007م.
- **عبد العزيز بن صالح العمار**. التصوير البيانيّ في حديث القرآن عن القرآن: دراسة بلاغية تحليلية. سلسلة الدراسات القرآنية. سلسلة محكّمة تصدر عن جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم. ط1/ 2007م.
- **عبد القاهر الجرجانيّ**. أسرار البلاغة في علم البيان. تحقيق وتعليق سعيد محمد اللحام. دار الفكر العربي للطباعة والنشر. بيروت. ط1/ 1999م.محمد عبد المطّلب. البلاغة والأسلوبيّة. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. د،ط/ 1984م.
- **امرئ القيس**. الديوان. تحقيق مصطفى عبد الشافي. دار الكتب العلمية للنشر. بيروت.لبنان. ط 5/ 2004م.
- **محمد عبد المطّلب**. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ. الشركة المصريّة العالميّة للنشر لونجمان. مطابع المكتب المصريّ الحديث. القاهرة. ط1/ 1995م.
- **محمد عزام**. الأسلوبية منهجا نقديّا: دراسات نقديّة عربيّة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. ط1/ 1989.
- **محمد الولي**. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط1/ 1990.

■ **الدوريات :**

- **حمّادي الزنكري**. «المتلقي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة)». المجلة العربية للثقافة (مارس-سبتمبر). س14. ع28. مارس (آذار) 1995م.
- **خلدون سعيد صبح**. «البنية الجماليّة للتشبيه في شعر امرئ القيس». مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق .الجزء 2. المجلد 84.

- **لخميسي شرفي**. «جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي». مجلة قراءات. العدد 2011. مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها. جامعة بسكرة.

■ **المواقع الإلكترونية :**

- http://www.doroob.com/?p=15631
- www.waqfeya.com/book/php?bid=3073

البلاغة والعقيدة: دراسة في الموجهات المذهبية للممارسة البلاغية

مصطفى الغرافي[127]

يكشف تدقيق النظر في مصنفات ابن قتيبة عن ممارسة تأليفية متميزة يصدر فيها صاحبها عن تصور خاص لوظيفة التأليف ومقاصده. وهو تصور يحكمه النسق الفكري والعقدي الذي ارتهن إليه المؤلف؛ فلم يكن ابن قتيبة، فيما يبدو، يفصل بين شخصية الأديب وشخصية الفقيه. لقد أراد إقامة بلاغة متوافقة مع منهج أهل السنة في فهم أصول العقيدة. وقد كان إنتاج هذه البلاغة يتعارض مع بلاغة أخرى نقيضة هي بلاغة الاعتزال، التي كانت تستند إلى أصول فكرية ومذهبية مخالفة. فكيف وظفت البلاغة لحل مشكلات العقيدة؟ وما هي مظاهر هذا التوظيف؟

1- البلاغة والغرض العقدي

لقد سخر ابن قتيبة كتبه ومؤلفاته لخدمة أغراض دينية وعقدية. ولذلك مثل التأليف بالنسبة إليه «زكاة» يتقرب بها إلى الله راجيا نفعها يوم القيامة. يقول: «زكاة العلم نشره، وخير العلوم أنفعها، وأنفعها أحمدها مغبة، وأحمدها مغبة ما تعلم وعلم لله، وأريد به وجه الله تعالى»[128]. ويظهر ذلك بشكل واضح من الربط الذي أقامه بين العلم والنية الخالصة دينيا والمنفعة المباشرة عمليا. وما دام العلم زكاة فعلى العالم أن يختار أنفعه. وليس أنفع من علم يراد به وجه الله. ذلك هو الغرض الأعلى الذي تطلع إليه ابن قتيبة وسخر من أجل بلوغه كل مؤلفاته. وقد عرف القدماء هذه الحقيقة في مؤلفاته؛ حيث نبه ابن السيد البطليوسي إلى أن الأدب، عند ابن قتيبة، له غرضان؛ «أحدهما يقال له الغرض الأدنى، والثاني الأعلى. فالغرض الأدنى: أن يحصل للمتأدب بالنظر في الأدب والتمهر فيه قوة يقتدر بها على النظم والنثر. والغرض الأعلى: أن يحصل للمتأدب قوة فهم كتاب الله تعالى وكلام رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويعلم كيف تبنى الألفاظ الواردة في القرآن والحديث بعضها على بعض، حتى تستنبط الأحكام وتفرع الفروع وتنتج النتائج، وتقرن القرائن على ما تقتضيه مباني كلام

(127) أستاذ باحث في البلاغة وتحليل الخطاب/ المغرب.

(128) **ابن قتيبة**. عيون الأخبار. ج 2/ 13.

العرب ومجازاتها كما يفعل أصحاب الأصول. وفي الأدب لمن حصل هذه المرتبة منه أعظم معونة على فهم علم الكلام وكثير من العلوم النظرية»[129].

لا ينصرف الأدب عند ابن قتيبة إلى معناه الضيق؛ إجادة المنظوم والمنثور، ولكنه أداة لإعداد الفرد المسلم وصياغة الهوية العربية الإسلامية، فهو المدخل إلى فهم كتاب الله وكلام رسوله (ص)، كما أنه وسيلة تساعد الأديب على تمثل علم الكلام وتحصيل كثير من فروع العلوم النظرية. وهو ما يجعل فن البلاغة وغيرها من العلوم والفنون تتحول إلى أدوات تسخر لخدمة غاية عليا هي المساعدة على فهم كتاب الله وسنة نبيه (ص)؛ فقد جمع ابن قتيبة في «أدب الكاتب» مادة لغوية وفيرة لكونها أداة ضرورية في فهم الكتاب والسنة واستنباط الأحكام الشرعية منهما؛ إذ «مأخذ الأحكام الشرعية كلها من الكتاب والسنة وهي بلغة العرب، ونقلتها من الصحابة والتابعين عرب، وشرح مشكلاتها من لغاتهم، فلا بد من معرفة العلوم المتعلقة بهذا اللسان لمن أراد علم الشريعة»[130].

على هذا الأساس تكون العناية بعلوم العربية عند ابن قتيبة صادرة عن خلفية دينية إيمانية واعتقادية تسخر علوم العربية وآدابها لخدمة الدين وبيان مقاصد الشريعة؛ إنها علوم مساعدة لمن أراد أن «ينظر في علم الكتاب وفي أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته»[131]. ولعل هذا أن يفسر المكانة الرفيعة التي حازها «أدب الكاتب» في الثقافة العربية التي بلغت مداها في الشهادة المأثورة عن شيوخ ابن خلدون الذين اعتبروا هذا الكتاب واحدا من أصول الأدب العربي الأربعة[132].

لقد ارتبطت مباحث البلاغة عند ابن قتيبة بالخلفية الفكرية والعقدية التي صدر عنها في صوغ الرأي وبناء التصور. وقد نجم عن ذلك انصياع البلاغة لمقتضيات الفكر السني الذي شكل مضمرا حجاجيا وموجها إيديولوجيا ارتهن إليه المؤلف في تدبير مؤلفاته العديدة والمتنوعة. ذلك أن فحص المشكلات البلاغية التي شغلت ابن قتيبة يظهر أن السؤال البلاغي عنده انبثق عن هموم غير بلاغية. يتعلق الأمر بالمشكلات العقدية والمذهبية التي قادته بسبب طبيعة الموضوع إلى الخوض في القضايا البلاغية من أجل دفع اعتراضات الطاعنين على «مشكل القرآن» و«مختلف الحديث»؛ ففي «تأويل مشكل القرآن» مثلا يحدد المؤلف غايته من تأليف الكتاب بالقول: «وقد اعترض على كتاب الله بالطعن ملحدون، ولغوا فيه وهجروا، واتبعوا «ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله» بأفهام

(129) **ابن السيد البطليوسي**. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب. ق1/ 49.

(130) **ابن خلدون**. المقدمة. ص 545.

(131) **ابن قتيبة**. أدب الكاتب. ص10.

(132) «وسمعنا شيوخنا في مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين، وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي. وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها.» (**ابن خلدون**. المقدمة. ص 553).

كليلة وأبصار عليلة ونظر مدخول، فحرفوا الكلام عن مواضعه وعدلوه عن سبله، قد قضوا عليه بالتناقض والاستحالة واللّحن وفساد النّظم والاختلاف، وأدلوا في ذلك بعلل ربما أمالت الضعيف الغمر والحدث الغر، واعترضت بالشبهة في القلوب، وقدحت بالشكوك في الصدور، فأحببت أن أنضح عن كتاب الله»[133].

إن اعتراضات الطاعنين على القرآن في مجملها من طبيعة بلاغية؛ فمنها ما اتصل باللحن والتناقض، ومنها ما تعلق بالمجاز والحذف المشكلين إلى جانب المعضلات التي يثيرها «المتشابه». وقد أحصى ابن قتيبة هذه الطعون، ورد عليها؛ مما يظهر أن مباحث البلاغة مسخرة عنده لحل المشكلات الاعتقادية والمذهبية؛ فقد بين الحكمة من إيراد «المشكل» في القرآن بأن جعله حافزا للإنسان على التأمل والعمل، ومجالا لتفاضل المجتهدين[134]. أما المعضلات الكلامية الناجمة عن المشكلات اللغوية في القرآن، فقد اعتمد ابن قتيبة في حلها على تخريجات بلاغية مستندا إلى «المجاز»؛ حيث نص على أن المجازات هي «من طرق القول ومآخذه»[135]، وذكر جملة من أوجه المجاز وصنفها ضمن مفاهيم ومقولات عامة (الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير والحذف). وهو إجراء أراد من خلاله ابن قتيبة تحديد آليات التراكيب المشكلة استجابة لمطالب التنزيه التي تفرعت عن مشكلات عقدية وكلامية تتصل بذات الله وصفاته. ولذلك يمكن القول إن «البعد الكلامي في كتاب ابن قتيبة يتجلى في الغرض الذي وظفت له القضايا النظمية في القرآن؛ قضايا اختلاف الإعراب والدلالات المرجعية للصور المختلفة، بالإضافة إلى الحكمة من هذا النظم»[136].

لعل أهم سمة ميزت بلاغة ابن قتيبة أنها بلاغة عملية والتزامية؛ حيث البلاغة أداة ناجعة في الدفاع عن الرأي ونصرة المذهب. ومن أجل ذلك ارتبطت البلاغة عند ابن قتيبة بالبيان الذي يقود إلى الإقناع. وهو ما يمكن استخلاصه من هذه العبارة التي وردت فيها كلمة «العلم» مرادفة ل «البيان». يقول: «وكان يقال: أول العلم الصمت، والثاني الاستماع، والثالث الحفظ، والرابع العمل به، والخامس نشره»[137].

لقد تضمن هذا النص تفصيلا لمراحل العملية العلمية. وهي نفسها مكونات العملية البيانية؛ حيث الصمت والاستماع والحفظ تجسد مراحل الفهم وتخزين المعارف، وبعد الفهم يأتي العمل

(133) **ابن قتيبة**. تأويل مشكل القرآن. ص 22.

(134) نفسه. ص 86.

(135) نفسه. ص 15.

(136) **محمد العمري**. البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها. ص 145

(137) **ابن قتيبة**. عيون الأخبار. ج 2/ 110.

بالعلم، وفي المرحلة الأخيرة يكون «النشر»؛ أي إذاعة العلم (البيان) بالمحاضرة أو التأليف. وتقتضي عملية البيان القدرة على إفهام المخاطبين لحملهم على الاقتناع بما يبين لهم، فالبيان فيما ينقل ابن قتيبة «أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويحكي عن مغزاك»[138]. «والبليغ من طبق المفصل وأغناك عن المفسر»[139].

من الواضح أن موضوع البلاغة هو البيان المفضي إلى الإقناع . يؤكد هذا الرأي أن ابن قتيبة يربط بين البلاغة والوظيفة الإقناعية. إذ البلاغة فيما ينقل عن عمرو بن عبيد «تقرير حجة الله في عقول المكلفين، وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان؛ رغبة في سرعة استجابتهم، ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة من الكتاب والسنة»[140].

لعل أول ما يلفت الناظر في هذا التحديد للبلاغة تركيزه على المقصدية الإقناعية بوساطة «الإفهام» و«تقرير الحجة» و«تزيين المعاني» و«نفي الشواغل» عن القلوب بما يقود إلى استمالة السامع للمضمون المعرفي والاعتقادي الذي يحمله الخطاب. ومن هنا تحددت البلاغة عند ابن قتيبة، فيما ينقل عن عمرو بن عبيد، بأنها «ما بلغك الجنة وعدل بك عن النار»[141].

ترتبط البلاغة حسب هذا التصور بالمجال الديني، حيث تغدو المعرفة البلاغية طريقا للنجاة وسبيلا من سبلها؛ فبها يتحقق الإيمان، وعن طريقها تتوضح مقاصد الخالق. ذلك أن التعامل مع النصوص الدينية يحتاج إلى وسائل وآلات لاستخلاص الأحكام الشرعية منها. ولما كان النص الحامل للوحي الإلهي نصا لغويا، فإن علم البلاغة يصبح البوابة الرئيسة للولوج إلى عالم النص ومعانيه وأحكامه. وإذا عدم الناظر في القرآن آلة البلاغة، فإن نظره يعد قاصرا عن الفهم، وعاجزا عن النفاذ إلى معاني النصوص القرآنية وأحكامها. وهي حال وصفها ابن قتيبة في معرض الرد على صنف من متلقي القرآن طعنوا فيه؛ لأنهم لم يؤتوا حظا من البلاغة: «وقد اعترض على كتاب الله بالطعن ملحدون ولغوا فيه وهجروا (...) بأفهام كليلة وأبصار عليلة ونظر مدخول، فحرفوا الكلام عن مواضعه وعدلوه عن سبله، ثم قضوا عليه بالتناقض والاستحالة واللحن وفساد النظم والاختلاف»[142].

(138) نفسه. ج 2/ 147.

(139) نفسه. ج 2/ 147.

(140) نفسه. ج 2/ 146.

(141) نفسه. ج 2/ 145.

(142) ابن قتيبة. تأويل مشكل القرآن. ص 22.

يبدو من خلال هذا النص أن قيمة البلاغة عند ابن قتيبة متفرعة عن وظيفتها؛ حيث الاحتفاء بالبلاغة احتفاء بمهارة بيانية وإقناعية تساعد على تحقيق مسؤولية دينية وخلقية هي نصرة الحق. ذلك أن البليغ إذا نجح في تحقيق الإقناع وتقرير الحجة في أذهان المخاطبين يكون قد أوتي فصل الخطاب واستوجب على الله جزيل الثواب(143).

وقد استدعى ارتباط البلاغة عند ابن قتيبة بقضايا فكرية وعقدية مراعاة الحقيقة خدمة للغايات الحجاجية والإقناعية كما يكشف عن ذلك تعليقه على الحديث المأثور عن الرسول (ص): «إن من البيان لسحرا»؛حيث فسره ابن قتيبة بالقول: «يريد أن منه ما يقرب البعيد ويباعد القريب، ويزين القبيح ويعظم الصغير، فكأنه سحر»(144). يُقصد بسحر البيان في هذا الحديث أن المرء قد يسحر القوم ببيانه فيحكمون له. وبذلك يكون الحديث النبوي يتصدى نظريا لاستخدام القدرة البلاغية في أمور مخالفة للحقيقة.

إن فهم ابن قتيبة لهذا الحديث الذي يناهض استخدام البلاغة لغايات غير أخلاقية يظهر تصوره للبلاغة بوصفها منهجا لتقرير الحقائق في أذهان المخاطبين، والتمكين لها في نفوسهم. ولذلك غلب على بلاغة ابن قتيبة المنحى الوظيفي العملي الذي يتغيا تحقيق مطالب تعليمية وسلوكية. يقول في مقدمة كتابه «عيون الأخبار» مبينا غرضه من تأليف الكتاب: «جمعت لك ما جمعت في هذا الكتاب لتأخذ نفسك بأحسنها وتقومها بثقافها [...] وتصل بها كلامك إذا حاورت، وبلاغتك إذا كتبت وتستنجح بها حاجتك إذا سألت، فإن الكلام مصائد القلوب والسحر الحلال [...] وتوضح بأمثالها حججك وتبذ باعتبارها خصمك حتى يظهر الحق في أحسن صورة، وتبلغ الإرادة بأخف مؤونة، وتستولي على الأمد وأنت وادع، وتلحق الطريدة ثانيا من عنانك، وتمشي رويدا وتكون أولا»(145).

يكشف الشاهد أن الغرض الأساس الذي ينيطه ابن قتيبة بالبلاغة هو إقدار المتكلم على الاحتجاج للرأي من أجل إثباته والإقناع به؛ فالكلام البليغ له فعل السحر في متلقيه. إنه «مصائد القلوب» التي يستدرج من خلالها المتكلم مخاطبيه إلى الرأي الذي تظهره البلاغة في أحسن صورة. وبذلك تكون البلاغة أداة تكفل لمن يمتلكها القدرة على تحقيق الإقناع استمالة أو اضطرارا، فهي تمكنه من الانتصار على خصومه بأيسر جهد كما يظهر من عبارة ابن قتيبة المجازية «وتلحق بالطريدة ثانيا من عنانك، وتمشي رويدا وتكون أولا».

(143) **ابن قتيبة**. عيون الأخبار. ج 2/ 14.
(144) **ابن قتيبة**. تأويل مختلف الحديث. ص 268.
(145) **ابن قتيبة**. عيون الأخبار ج 1/ 15.

تتميز البلاغة، في توظيف ابن قتيبة، بأنها بلاغة عملية والتزامية غرضها الأساس تحقيق المقاصد الإقناعية. وهو ما استدعى ضرورة التوافق مع معطيات المقام الخارجي(146). فقد دعا ابن قتيبة الكتّاب والخطباء إلى ضرورة مراعاة مطالب المقام؛ أي مقتضيات الحال الخارجي، أو ما يمكن أن نصطلح عليه ب»بلاغة السياق التواصلي». وقد اختار المؤلف مقامين فرعيين هما: «مقام الإيجاز» و»مقام الإطناب» لتفسير هذا المفهوم. يقول: «لكل مقام مقال [...] وليس يجوز لمن قام مقاما في تحضيض على حرب، أو حمالة بدم، أو صلح بين عشائر، أن يقلل الكلام ويختصره. ولا لمن كتب إلى عامة كتابا في فتح أو استصلاح أن يوجز. ولو كتب إلى أهل بلد في الدعاء إلى الطاعة والتحذير من المعصية كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان، حين بلغه عنه تلكؤه في بيعته: «أما بعد، فإني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى، فاعتمد على أيهما شئت، والسلام». لم يعمل هذا الكلام في أنفسها عمله في نفس مروان، ولكن الصواب أن يطيل ويكرر، ويعيد ويبدئ، ويحذر وينذر»(147).

إن تنظير ابن قتيبة لمقام الإيجاز ومقام الإطناب يقع في صميم بلاغة الإقناع؛ فعندما يقرر أنه ل»كل مقام مقال» فإن ذلك يستتبع أن لكل «مقال»، بما هو ملفوظ، أوصافا معينة وأحوالا محددة تلازمه إذ يتنزل في «مقام» تواصلي بعينه؛ فالإيجاز مثلا مقتضى بلاغي عام يصلح لجميع أوضاع التخاطب التي يرمي فيها المتكلم إلى «التهديد» على غرار رسالة يزيد التي استشهد بها ابن قتيبة. وهو وضع تخاطبي عام ومجرد يرتبط في أذهان المخاطبين بشكل مخصوص من أشكال الكلام. ولذلك أوجب ابن قتيبة على الكتاب والخطباء تنزيل كلامهم في مقامات تراعي سياق التواصل وأوضاع التخاطب إن أرادوا لها تحقيق النجاعة المطلوبة؛ لأن البلاغة من منظور هذا التصور ليست مطلقة، ولكنها مرتهنة إلى العلاقات التخاطبية التي يقتضيها المقام كما يظهر من اشتراط ابن قتيبة في المتكلم معرفة وجوه اختصار الكلام، والقدرة على المواءمة بين دلالات التضمن والاقتضاءات التي تستدعيها الأزضاع التواصلية. إن الإيجاز أو الإطناب ليسا حليتين بلاغيتين يوظفهما الكتاب مختارين، ولكنهما، عند ابن قتيبة، صفة مخصوصة في الكلام وضرورة نوعية مستلزمة.

بناء على ما تقدم يمكن حصر وظائف البلاغة عند ابن قتيبة في وظيفتين رئيستين:

1- الوظيفة الحجاجية التي تتقصد الإقناع بالمقاصد، وترتبط بمقامات الخصومة كما يجسدها كتاباه «تأويل مشكل القرآن» و»تأويل مختلف الحديث».

---

(146) نصح **ابن قتيبة** الكتابَ بأن يراعوا في كتابتهم مبدأ «لكل مقام مقال» (مقدمة أدب الكتاب. ص 20)، وقد شكل هذا المبدأ قاعدة اشتق منها حد البلاغة المعروف في كتب النقد والأدب المتأخرة.

(147) **ابن قتيبة**. أدب الكاتب. ص 21.

2- الوظيفة التعليمية التي تتغيا الإخبار في مقامات التعليم، ويمكن التمثيل لها بكتابيه «أدب الكاتب» «وعيون الأخبار».

لقد استحضر ابن قتيبة هاتين الوظيفتين في مصنفاته، غير أن اهتمامه تركز، بشكل أساس، على الوظيفة الحجاجية الإقناعية لتضمنها الوظيفة الإخبارية التعليمية. ولذلك توزع مؤلفات ابن قتيبة مقامان خطابيان؛ إنتاج المعارف وتصنيفها وبيان طرق تداولها ومستويات تقنينها، وفي هذه الحال يتوجه إلى مخاطب مصدق فيكون المقام مقام إخبار وتعليم. أما إذا كان مخاطبه خصما مذهبيا غير مسلم بما يلقى إليه، فإن ابن قتيبة يوظف مختلف آليات الحجاج والإقناع. وفي المقامين معا يكون التأثير هو المقصود إما بغرض الإخبار والتعليم، أو بقصد الإقناع والإفحام؛ إذ لما كان «الإقناع هو الغاية من إبلاغ المضمون الاعتقادي إلى السامعين، فإن هذه الغاية فرضت على البلاغة طابعها العملي الوظيفي»[148].

2- البلاغة بين أفقين

لقد توزع التراث البلاغي العربي فرقتان كلاميتان كبيرتان هما السنة والمعتزلة[149]، شكلتا نموذجين ثقافيين متعارضين، تباينت تصوراتهما في العقيدة والسياسة والاجتماع؛ فأنتج كل نموذج بلاغته التي وجهها لخدمة أهدافه الفكرية والعقدية، وهو ما جعل التفكير البلاغي مرتهنا، في المحصّلة، إلى المصالح المذهبية والمقاصد الإيديولوجية.

تميز المعتزلة ببحثهم قضايا دينية وكلامية تستغلق على أفهام كثير من الخاصة لتعلقها بجليل الكلام ودقيقه؛ فكانت بلاغتهم، من هذه الناحية، بلاغة الصفوة لا يرتقي إليها سوى خاصة الخاصة ممن توافرت لهم كفايات ذهنية ومعرفية متطورة. يقول الجاحظ معددا مواصفات المتكلم: «وليس يكون المتكلم جامعا لأقطار الكلام، متمكنا في الصناعة، يصلح للرئاسة حتى يكون الذي يحسن من كلام الدين في وزن الذي يحسن من كلام الفلسفة. والعالم عندنا [المعتزلة] هو الذي يجمعهما»[150]. وما من شك أن هذا النوع من الدرس محوج إلى جهد كبير؛ فالتفقه في علوم الدين والتعمق في مباحث الفلسفة أمر غير متاح للجميع، وإنما تنفرد به قلة قليلة من المحظوظين إذ «لم يخلق الله أمة كلها فلاسفة»[151].

(148) **جابر عصفور**. بلاغة المقموعين **(**ضمن المجاز والتمثيل في العصور الوسطى**)**. ص 28.

(149) نفسه. ص 6.

(150) **الجاحظ**. الحيوان. ج 2/ 287.

(151) **أحمد أمين**. ضحى الإسلام. ج 3/ 140.

تستند البلاغة التي أنتجها المعتزلة إلى رؤية عقلانية في فهم العقيدة وتفسير الكون. إنها بلاغة الشك التي لا مكان فيها لليقينيات والمسلّمات؛ حيث مثل الشك عند أعيان المعتزلة منهجا في البحث، ووسيلة لتدقيق المعارف وتمحيصها؛ فالنظّام كان يعتقد أن الشك وسيلة تباعد بين الخصم والجحود، لأنه إذا شك اقترب من الحق(152). وقد أكد الجاحظ مذهب أستاذه النظام؛ فبين فضيلة الشك، وكشف عن مواطن المزية فيه، وحث على تعلمه. يقول: «تعلم الشك في المشكوك فيه تعلما، فلو لم يكن ذلك إلا تعرف التوقف ثم التثبت لقد كان ذلك مما يحتاج إليه»(153). وفي كتب الجاحظ تجلية لهذا الملمح من بلاغة السؤال والقلق، التي بلورها الفكر الاعتزالي، وجسدتها عقليات اعتزالية جبارة لم تكن تركن إلى رأي من دون إخضاعه لمساءلة علمية دقيقة؛ فطريقة الجاحظ في التأليف تتخذ صورة «المحاسن والأضداد»، حيث عقد مناظرات عديدة تقصى خلالها الأوصاف المتقابلة التي تحسن الشيء وتقبحه في الآن نفسه. ولذلك اعتبر التفكير بوساطة الشبيه والنظير ملمحا رئيسا في تفكير الجاحظ. يقول مصطفى ناصف: «عمدة تفكير الجاحظ هو التسليم بما يوجب الاعتقاد في أمر ثم التسليم بما يوجب عدم الاعتقاد، وهذه مرانة ذهنية لا يقوى عليها معظم الناس»(154). وقد تجلت هذه المرانة الذهنية، التي لا تنفصل عند الجاحظ عن «المنزلة بين المنزلتين»، في جمعه الأشباه إلى النظائر والمحاسن إلى الأضداد؛ فاحتجاجاته للبخل وضده، في كتاب «البخلاء» تؤول بقارئها إلى تكافؤ الأدلة؛ مما يدفعه إلى التسليم والتسليم المضاد. وكذلك رسالته «التربيع والتدوير» توحي بالهجاء ونقيضه. أما كتابه «المحاسن والأضداد» فاستعراض الأدلة المتعارضة فيه واضح وجليّ.

إن التوسل بسحر البلاغة، لمدح الشيء وذمّه في الآن نفسِه، شكل من أشكال التوظيف الإيديولوجي الذي خضعت له البلاغة؛ حيث عدّ هذا النهج، في سياسة القول، «أعلى رتب البلاغة»(155). وقد كانت نتيجة ذلك بلاغة موجهة لخدمة أغراض كلامية ومذهبية؛ فتقبيح الشيء وتحسينه في بلاغة الجاحظ تأكيد لنسبية الحقائق، ونفي لليقين المطلق الذي تستند إليه سلطة المحافظين من أصحاب النقل، الذين يدافعون عن التقليد، ويكرسون الوضع القائم؛ حيث الغرض من تحسين الشيء وتقبيحه في الوقت نفسه زعزعة يقين المتلقي؛ مما يقوده إلى استبانة نسبية الأحكام وقابليتها للتعديل والتغيير حين يدرك أنه ليس ثمة من حقيقة مطلقة في هذا الوجود. وإذا كانت هناك حقيقة

(152) يقول النظام: «الشاك أقرب إليك من الجاحد، ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره، لا يكون بينهما حال شك.» - **الجاحظ**، الحيوان. ج 4/ 400.

(153) نفسه. ج 2/ 146.

(154) **مصطفى ناصف**. محاورات مع النثر العربي. ص 111.

(155) «أعلى رتب البلاغة أن يحتج للمذموم حتى يخرجه في معرض المحمود، وللمحمود حتى يصيره في صورة المذموم». الصناعتين. ص 53.

مطلقة فهي نسبية الحقيقة. وهو ما ينتقل به من وهم اليقين والتصديق إلى حيرة الشك والسؤال التي تمثل بداية الطريق لإعادة النظر في جملة من القضايا الفكرية والعقدية؛ مما يقود المتلقي إلى رفض المسلمات التي شكلت وعيه، وصاغت ذهنيته، وفي مقدمتها الجبر المستند إلى يقين النقل وسلطة التقليد.

انطلاقا من هذا التصور البلاغي، تميزت طريقة الجاحظ في التأليف بأنها لا تفتأ تراوح بين النقيضين؛ فهو لا يعرض رأيا إلا جمله وأخرجه في أحسن صورة. وقد كان ذلك سببا في تحامل ابن قتيبة، الذي يرفع شعار «التقليد أربح لك»[156]، على البلاغة الجاحظية؛ حيث رأى في الاحتجاج للشيء ونقيضه تشكيكا يفسد على الناس عقيدتهم. يقول: «ثم نصير إلى الجاحظ وهو آخر المتكلمين والمعاير على المتقدمين، وأحسنهم استثارة للحجة، وأشدهم تلطفا لتعظيم الصغير حتى يعظم، وتصغير العظيم حتى يصغر، ويبلغ به الاقتدار إلى أن يعمل الشيء ونقيضه، ويحتج لفضل السودان على البيضان، وتجده يحتج مرة للعثمانية على الرافضة، ومرة للزيدية على العثمانية وأهل السنة، ومرة يفضل عليا رضي الله عنه ومرة يؤخره، [...] ويعمل كتابا يذكر فيه حجج النصارى على المسلمين، فإذا صار إلى الرد عليهم تجوز في الحجة، كأنه إنما أراد تنبيههم على ما لا يعرفون، وتشكيك الضعفة من المسلمين»[157].

لقد مثل عمل «الشيء ونقيضه»، بتعبير ابن قتيبة، سمة بلاغية تكوينية في نثر الجاحظ؛ فهو «أوثق وسيلة لإخفاء الموقف الشخصي (إن كان موجودا)، والتشكيك في شرعية كل موقف يريد أن يكون مطلقا أو متفوقا. بهذه الطريقة في العرض كل المعتقدات تكتسب نفس الحقوق، كل شيء يصير قضية استدلال وإقناع خطابي. وأشد الأفكار عبثية وأقلها قبولا يمكن إذا كان الدفاع عنها جيدا أن ينظر إليها بجدية، ولا تبدو منفرة إلا بسبب «العادة»، ولأن المدافعين عنها لم يكونوا بالمهارة الكافية لدعمها بحجج متينة»[158].

ولم يكن هذا الاقتدار البلاغي، الذي تجسد عند الجاحظ في قدرته على التكيف مع مختلف المقامات الخطابية، بقطع النظر عن الرأي الشخصي، ليروق ابن قتيبة الذي رأى فيه ترسيخا لازدواجية في الخطاب والموقف تخالف الأسس الفكرية والعقدية التي يحتكم إليها؛ ف «ابن قتيبة في حاجة إلى يقينيات وقيم راسخة، والحال أن الجاحظ يفضي إلى عدم اليقين ونسبية القيم»[159].

(156) **ابن قتيبة**. تأويل مختلف الحديث. ص 60.

(157) نفسه. ص 57.

(158) **عبد الفتاح كيليطو**. لسان آدم.، ص 110.

(159) نفسه. ص 111.

لقد تميز الأفق البلاغي الذي شكله نثر ابن قتيبة بهيمنة الوظيفة التداولية العملية على الوظيفة الأدبية الجمالية؛ حيث كان يؤمن بأن المؤلف مسؤول عما ألف. «ومن أيقن أنه مسؤول عما ألف وعما كتب لم يعمل الشيء وضده، ولم يستفرغ مجهوده في تثبيت الباطل»[160]. ولذلك رفض ابن قتيبة البلاغة التي استحدثها الجاحظ في النثر العربي. لقد نظر إلى الموضوعات التي خاض فيها الجاحظ (السرقة والكدية والدعارة واللواط)، بوصفها ظواهر مفسدة للأخلاق، ومنافية للمروءة، وصاحبها مذموم في الشريعة؛ إذ كان الجاحظ لا يتورع عن القول فيما يذكر ابن قتيبة: «قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، ويتبعه قال الجماز، وقال إسماعيل بن غزوان: كذا وكذا من الفواحش، ويجل رسول الله صلى الله عليه وسلم عن أن يذكر[ا] في كتاب فيه، فكيف في ورقة أو بعد سطر أو سطرين؟»[161]. و»تجده يقصد للمضاحيك [و] العبث يريد بذلك استمالة الأحداث وشراب النبيذ»[162].

ما من شك أن ابن قتيبة يحاكم البلاغة التي تفرزها نصوص الجاحظ النثرية استنادا إلى معيار ديني وشرعي لا يفصل بين التخييل والواقع. يشهد لذلك البيت الشعري الذي احتج به ابن قتيبة في سياق اعتراضه على بلاغة الجاحظ:

فَلا تَكْتبْ بِخَطكَ غيْر شيءٍ يَسُرّك في القِيامَةِ أنْ تَراهُ[163]

فهذا البيت صريح في الدعوة إلى ضرورة النظر إلى الأدب وتقويمه من منظور ديني وشرعي؛ حيث التأليف واقع في دائرة المسؤولية الدينية. ومن هنا لم ينظر ابن قتيبة إلى نصوص الجاحظ بوصفها أوضاعا تخييلية ينبغي تقويمها استنادا إلى معايير الأدب، وإنما رأى فيها أعمالا تقع في دائرة المسؤولية الدينية والخلقية. يقول: «ولا ينكر، مع هذا، أن يكون الجمال في البيان، ولا أنه زينة من زين الدنيا وبهاء من بهائها ما صحبه الاقتصاد، وساسه العقل، ولم يمل به الاقتدار على القول إلى أن يصغر عظيما عند الله تعالى، أو يعظم صغيرا، أو أن ينصر الشيء وضده كما يفعل من لا دين له»[164]. فمن المؤكد أن قارئ هذا النص لا يحتاج إلى كبير عناء حتى يحدد المقصود بهذا الاتهام الذي «لا دين له»، وإن لم يعينه ابن قتيبة بالاسم .. إنه الجاحظ المعتزلي الذي سبق أن وجه له ابن قتيبة صكا بنفس التهم التي يعددها هنا، وبنفس اللفظ تقريبا. فقد وصف ابن قتيبة الجاحظ، في موضع سابق من الكتاب نفسه، بالقول: «ثم نصير إلى الجاحظ وهو آخر المتكلمين والمعاير على المتقدمين، وأحسنهم استثارة

(160) ابن قتيبة. تأويل مختلف الحديث. ص 57.

(161) نفسه. ص 56.

(162) نفسه. ص 57.

(163) نفسه. ص 57.

(164) نفسه. ص 268.

للحجة، وأشدهم تلطفا لتعظيم الصغير حتى يعظم، وتصغير العظيم حتى يصغر، ويبلغ به الاقتدار إلى أن يعمل الشيء ونقيضه، ويحتج لفضل السودان على البيضان، وتجده يحتج مرة للعثمانية على الرافضة، ومرة للزيدية على العثمانية وأهل السنة، ومرة يفضل عليا رضي الله عنه ومرة يؤخره، [...] ويعمل كتابا يذكر فيه حجج النصارى على المسلمين، فإذا صار إلى الرد عليهم تجوز في الحجة، كأنه إنما أراد تنبيههم على ما لا يعرفون، وتشكيك الضعفة من المسلمين»(165).

من الواضح أن ابن قتيبة المرتهن إلى بلاغة السنة لم يستطع النظر إلى أسلوب الخطاب وآلياته الحجاجية عند الجاحظ بعيدا عن دلالته ومحتواه؛ فالجاحظ ينشئ في نثره أوضاعا تخييلية استنادا إلى رؤية بيانية ترى أن البلاغة قدرة على امتلاك الخطاب والتحكم في آلياته، ويترتب عن هذه النظرة أن جميع الأفكار والقضايا والمواقف تجد مكانا لها في خطاب الجاحظ. ولذلك أصبح التناقض سمة بلاغية في نثره، اقترنت عنده بالمقدرة البيانية والقوة على الإقناع، بصرف النظر عن موقف المتكلم. ولم يكن ابن قتيبة يستسيغ هذا التصور للبلاغة؛ لأنه «يقرب البعيد ويباعد القريب، ويزين القبيح ويعظم الصغير، فكأنه سحر وما قام مقام السحر، أو أشبهه أو ضارعه، فهو مكروه، كما أن السحر محرم»(166).

يرى ابن قتيبة في بلاغة الجاحظ فتنة تقوض الأخلاق، وتهدد مبادئ الدين. ولذلك لم يحفل بما انطوت عليه نصوصه النثرية من جماليات. إن قراءة ابن قتيبة الرافضة للبلاغة التي استحدثها الجاحظ في نثره لا يمكن تفسيرها إلا في ضوء معيار شرعي وديني يرى في تناول موضوعات عابثة أو ماجنة انحرافا عن مبادئ الدين ومقتضيات الخلق لقويم.

3- البلاغة والخلفية المذهبية

لقد اختلفت الموجّهات الفكرية والعقدية عند ابن قتيبة والجاحظ؛ فنجم عن ذلك توجيه البلاغة إلى خدمة أغراض لا تنفصل عن الانشغالات الكلامية والهواجس المذهبية التي استبدت باهتمام الرجلين.

---

(165) **ابن قتيبة**. تأويل مختلف الحديث. ص 56. سبق للجاحظ أن رد على من عاب هذا المنهج في التأليف. يقول في مقدمة «الحيوان» (ج1/ 17- 18): «... وعبتني بحكاية قول العثمانية والضرارية، كلما سمعتني أقول في أول كتابي: قالت العثمانية الضرارية، كما سمعتني أقول: قالت الرافضة والزيدية، فحكمت علي بالنصب لحكايتي، فهلا حكمت علي بالتشيع لحكايتي؟ وهلا كنت عندك من الغالية لحكابتي حجج الغالية، كما كنت عندك من الناصبة لحكايتي قول الناصبة [...] وعبتني بكتاب العباسية، فهلا عبتني بحكاية مقالة من أبى وجوب الإمامة [...] ولكنه بهرك القول، وملأ صدرك الذي قرأت، وأبعلك وأبطرك فلم تتجه للحجة وهي لا معوضة، ولم تعرف المقاتل وهي لا بادية، ولم تعرف باب المخرج إذ جهلت باب المدخل، ولم تعرف المصادر إذ جهلت الموارد، ورأيت أن سب الأولياء أشفى لدائك، وأبلغ في شفاء سقمك، ورأيت أن إرسال اللسان أحضر لذة، وأبعد من النصب ومن إطالة الفكرة، ومن الاختلاف إلى أرباب الصناعة...».

(166) **ابن قتيبة**. تأويل مختلف الحديث. ص 268.

وهو ما أدى إلى اصطباغ البحث البلاغي عندهما بالصبغة الإيديولوجية التي نجمت عنها تعارضات بلاغية، تجسدت في مستويات عديدة، أبرزها تسخير البلاغة لحل المعضلات الدينية والعقدية.

3- أ- البلاغة في خدمة الاعتقاد

لقد نشأت البلاغة العربية من الصراع بين الفرق الإسلامية حول النص الديني؛ من يمتلك الشرعية التي تتيح له تحديد المعنى المقصود من النص القرآني الذي انطوى على مفارقة بلاغية؛ فهو كتاب هدى وبلاغ للناس. ولذلك يفترض فيه أن يوصل الأوامر الدينية والشرائع الإلهية بطريقة واضحة ومباشرة، لكنه يعدل عن ذلك ليقدم المضامين العقدية والسلوكية بطريقة بلاغية[167]. وهو ما أحوج المتعاملين معه إلى إعمال الذهن من أجل تحديد المعنى الدقيق لنصوص القرآن عن طريق تأويلها. وقد كان بدهيا أن يختلف هؤلاء في تأويل الآي الكريمات، خاصة المتشابهة منها؛ حيث راح كل فريق ينتحل لنفسه صفة «الراسخين في العلم» التي وردت في القرآن العظيم[168]. لينتهي الأمر وقد غدت النصوص القرآنية مجالا للخصومة بين الفرق الإسلامية المتنازعة، كل يجد فيها ما يدعم رأيه ويعضد فهمه وتصوره تبعا لأهوائه في السياسة والاعتقاد. يقول ابن قتيبة عن خصومه إنهم «فسروا القرآن بأعجب تفسير يريدون أن يردوه إلى مذاهبهم، ويحملوا التأويل على نحلهم»[169]. لقد أخضع تأويل النصوص القرآنية للمعتقد السياسي والمذهبي للمؤول؛ مما أفضى إلى تحكيم المعتقد في فهم النص وتفسيره. وقد ترتب عن ذلك أن أصبح كل فريق ينتج بلاغته الموجهة إلى خدمة غايات فكرية ومقاصد إيديولوجية. ولعل أبرز مظهر للتوظيف الإيديولوجي الذي خضعت له

---

(167) عرض **ابن قتيبة** في «تأويل مشكل القرآن» لمسألة «المفارقة البلاغية» هذه التي لا تبدو عند تدبرها بريئة كما يوحي بذلك ظاهرها. فالقرآن يصف نفسه بأنه «بيان» للناس و»هدى»، فلماذا يأتي «بالمتشابه» الذي أثار الخلاف وأوقع الفتن؟ وقد رد ابن قتيبة هذا «الاعتراض» ردا لطيفا؛ حيث بين وجه الحكمة من ذلك رابطا وجود «المشكل» في القرآن بفكرة الاختبار والابتلاء حتى يتبين المجتهد من المقلد، ويتميز العالم من الجاهل. يقول: «ولو كان القرآن كله ظاهرا مكشوفا حتى يستوي في معرفته العالم والجاهل، لبطل التفاضل بين الناس، وسقطت المحنة، وماتت الخواطر. ومع الحاجة تقع الفكرة والحيلة، ومع الكفاية يقع العجز والبلادة.» تأويل مشكل القرآن. ص 86.

(168) يقول تعالى: **(هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا)** [آل عمران، الآية 7]. وقد اختلف المفسرون في إمكانية تأويل المتشابه؛ فمن قال بالإمكان اعتبر «الواو» عاطفة واصلة، ومن قال بعدمه اعتبرها استئنافية قاطعة. أما **ابن قتيبة** فقد صدع برأيه في هذه المسألة بالقول: «ولسنا ممن يزعم أن المتشابه لا يعلمه الراسخون في العلم، وهذا غلط من متأوليه على اللغة والمعنى، ولم ينزل الله شيئا من القرآن إلا لينفع به عباده ويدل به على معنى أراده « (تأويل مشكل القرآن. ص 98). وكتب في موضع آخر من الكتاب نفسه: «وإن لم يكن للراسخين في العلم حظ في المتشابه إلا أن يقولوا **(آمَنَّا به كُلٌّ مِّنْ عِند رَبِّنا)** لم يكن للراسخين فضل على المتعلمين بل على جهلة المسلمين؛ لأنهم جميعا يقولون **(آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا)**. تأويل مشكل القرآن. ص 100.

(169) **ابن قتيبة**. تأويل مختلف الحديث. ص 62.

البلاغة في مجال العقيدة استغلال الظواهر البلاغية في الدفاع عن النص القرآني ضد من طعنوا عليه بأنه يشتمل على التناقض والاختلاف وفساد النظم.

3- ب- الدفاع عن النص القرآني

لقد شكل الدفاع عن النص القرآني هاجسا عقديا ومذهبيا وجه النظر البلاغي عند ابن قتيبة، حيث خصص حيزا مهما من كتابه «تأويل مشكل القرآن» للخوض في جملة من المشكلات العقدية والمذهبية، التي يطرحها «مشكل القرآن»، من زاوية بلاغية، من أجل دفع اعتراضات الملحدين والطاعنين؛ فقد حدد هدفه من تأليف هذا الكتاب بالقول: «وقد اعترض على كتاب الله ملحدون ولغوا فيه، وهجروا، واتبعوا «مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ» بأفهام كليلة، وأبصار عليلة، ونظر مدخول؛ فحرفوا الكلام عن مواضعه، وعدلوه عن سبيله. قد قضوا عليه بالتناقض والاستحالة في اللغة وفساد النظم والاختلاف، وأدلوا في ذلك بعلل ربما أمالت الضعيف الغمر، واعترضت بالشبهة في القلوب [...] فأحببت أن أنضح عن كتاب الله»[170].

وقد توسل ابن قتيبة بتأويل النصوص من أجل دفع تهم الطاعنين على القرآن بالتناقض والاختلاف، مدخله إلى ذلك «المجاز» الذي يرتفع عنده إلى مستوى الضرورة التعبيرية التي لا محيص عنها للمتكلم. يقول: «وأما الطاعنون على القرآن بالمجاز فإنهم زعموا أنه كذب؛ لأن الجدار لا يريد، والقرية لا تسأل، وهذا من أشنع جهالاتهم، وأدلها على سوء نظرهم، وقلة أفهامهم، ولو كان المجاز كذبا، وكل فعل ينسب إلى غير الإنسان باطلا، كان أكثر كلامنا فاسدا؛ لأنا نقول: نبت البقل، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وقام الجبل، ورخص السعر. ونقول كان الفعل منك في وقت كذا وكذا، والفعل لم يكن وإنما كون، ونقول: كان الله، وكان بمعنى حدث، والله عز وجل قبل كل شيء بلا غاية، لم يحدث فيكون بعد أن لم يكن»[171].

لقد مثل الدفاع عن نصوص القرآن استنادا إلى الأدوات التي توفرها البلاغة قاسما مشتركا بين كثير من الفرق الكلامية والطوائف المذهبية، فلم يكن هذا النهج خاصا بأهل السنة وحدهم، بل سبقهم المعتزلة إلى ذلك؛ إذ وظف الجاحظ مقولات البلاغة من أجل رد شبه من يطعن على القرآن بأنه اشتمل على المتناقض والمختلف ليتخذ من ذلك مدخلا للتشكيك في عربيته وبلاغته. فقد ذكر الجاحظ، في مؤلفه «رسالة في خلق القرآن»، بعض ما أنجزه في كتابه «نظم القرآن» فقال: «فكتبت لك كتابا أجهدت فيه نفسي، وبلغت منه أقصى ما يمكن مثلي في الاحتجاج للقرآن، والرد على كل

(170) **ابن قتيبة**. تأويل مشكل القرآن. ص 22.

(171) نفسه. ص 132.

طعان: فلم أدع فيه مسألة لرافضي، ولا لحديثي، ولا لحشوي، ولا لكافر مباد، ولا لمنافق مقموع، ولا لأصحاب النظام، ولمن نجم بعد النظام، ممن يزعم أن القرآن خلق، وليس تأليفه بحجة، وأنه تنزيل وليس ببرهان»[172]. لقد سخر الجاحظ أدوات البلاغة للرد على الطاعنين في بيان القرآن، حيث أورد عبارات من التوراة والإنجيل والزبور فهمها أهل الكتاب على ظاهرها؛ فقادهم ذلك إلى اعتقادات خاطئة وادعاءات باطلة، ومن هذه العبارات «أن الله قال: إسرائيل بكري و»المسيح قال في الإنجيل: «أنا ذاهب إلى أبي وأبيكم»، فقد أرجع الجاحظ سبب الانحراف الذي أفضى إلى هذه «الأمور العجيبة والمذاهب الشنيعة» إلى جهل أهل الكتاب «بمجازات الكلام وتصاريف اللغات»[173].

لقد شكل الدفاع عن النص القرآني مظهرا من مظاهر توظيف البلاغة عند ابن قتيبة والجاحظ على حد سواء؛ من أجل الخروج من مضايق المشكلات العقدية. وقد مثل استغلال المخارج البلاغية من أجل نفي التجسيم الذي يوهمه ظاهر نص القرآن والحديث مظهرا آخر لتعلق البلاغة بقضايا العقيدة فرضه هذه المرة الحرص على تنزيه الخالق عما لا يليق.

3- ج- البلاغة ومطالب التنزيه

يكشف النظر إلى كتاب «تأويل مشكل القرآن» لابن قتيبة، ورسالة «النابتة» لمعاصره الجاحظ، عن قطيعة بين طائفتين من متلقّي القرآن العظيم؛ فالجاحظ المعتزلي يرى في التعابير التي تصف الله بصفات معتادة في عالم البشر علامات نقص لا تليق بجلال الكمال الإلهي والتنزيه المطلق الواجبين لذاته. ولذلك عمد إلى تأويلها بوصفها «مجازات». أما ابن قتيبة السني فيحمل التراكيب المجازية على ظاهرها حتى إذا استشعر خطرا من المفارقات المحرجة التي يمكن أن تترتب عن هذا الإجراء عمد هو الآخر إلى التأويل تنزيها لذات الله، وتأكيدا لمفارقتها عالم البشر. وفي مقصد التنزيه، يلتقي ابن قتيبة والجاحظ ثم يتباينان بعد ذلك في الخلفيات الفكرية والمذهبية، التي يصدر عنها كل واحد في فهم التنزيل وتأويله. فقد استنكر ابن قتيبة تأويل المعتزلة للعبارات المجازية في القرآن لمخالفته مطالب التنزيه من منظور أهل السنة؛ مثل تأويلهم لكلام السماء والأرض وجهنم بأنه جار مجرى المجاز. لقد رفض ابن قتيبة هذا المسلك في تأويل آي القرآن ورأى فيه تعسفا والتماسا للمخارج بالحيل الضعيفة. يقول: «وأما تأويلهم في قوله جل وعز للسماء والأرض: (ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ) إنه عبارة عن تكوينه لهما، وقوله لجهنم (هَلِ امْتَلأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ) إنه إخبار عن سعتها، فمما يحوج إلى التعسف والتماس المخارج بالحيل الضعيفة، وما ينفع من وجود ذلك في الآية والآيتين، والمعنى والمعنيين، وسائر ما جاء في كتاب الله عز وجل من هذا الجنس، وفي حديث

(172) **الجاحظ**. رسالة في خلق القرآن (ضمن رسائل الجاحظ). ج 3/ 217 – 218.

(173) **الجاحظ**. المختار في الرد على النصارى. ص 73.

رسول الله صلى الله عليه وسلم ممتنع عن مثل هذه التأويلات. وما في نطق جهنم ونطق السماء والأرض من العجب؟ والله تبارك وتعالى ينطق الجلود والأيدي والأرجل، ويسخر الجبال والطير بالتسبيح فقال: (**إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالإِشْرَاقِ. وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَّهُ أَوَّابٌ**)، **وقال: (يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ)**؛ أي سبحن معه»[174].

من الواضح أن ابن قتيبة يجنح إلى إبعاد المجاز عن الآيات التي استشهد بها المعتزلة، وبدلا من تأويلها يعمد إلى حملها على الظاهر حتى تستقيم وعقيدة أهل السنة، التي تؤكد أن كلام السماء والأرض وجهنم حقيقي كما أن كلام الله حقيقي. وفي ذلك مقايضة للمعنى المجازي الذي سبق لابن قتيبة أن اعتبره ضرورة لا محيص عنها للمتكلم[175]. وهي مقايضة فرضتها تصورات مذهبية ممثلة في العقيدة السنية التي حكمت ابن قتيبة ووجهته إلى رفض المسلك الاعتزالي في تأويل الآيات؛ لأنهم يرون أن إسناد الكلام إلى السماء أو الأرض أو جهنم إسناد على جهة المجاز وليس الحقيقة مثله في ذلك مثل إسناد الكلام إلى الله الذي يعتبرونه إسنادا مجازيا تساوقا مع اتجاههم العقلاني في التفسير وغايتهم المعلنة في تنزيه الله ونفي الشبيه عنه والنظير[176]. ولم يكن أهل السنة يقلون عن المعتزلة حرصا على تنزيه الله وتعظيمه. يقول ابن قتيبة: «ونحن نقول كما قالوا: إن الله تعالى وله الحمد يجل عن أن يكون له صورة أو مثال»[177]. ولما كان السنة يلتقون مع المعتزلة في تنزيه الله عن الشبيه والنظير، فقد ترسم ابن قتيبة طريقتهم في تأويل نصوص القرآن؛ حيث جاءت تخريجاته المتصلة بقضية التوحيد ونفي مشابهة الله للبشر موافقة تماما لتأويلات المعتزلة خلا إسناد الكلام إلى الله، الذي اعتبر عند المعتزلة إسنادا مجازيا، في حين اعتبره ابن قتيبة إسنادا حقيقيا؛ لأن أهل السنة يرون أن «القرآن غير مخلوق»[178]. يكشف هذا الإجراء اقتناع ابن قتيبة بوجوب حمل كلام الله على خلاف المفهوم من ظاهره لإيمانه باستحالة التجسيم والتجسيد في حقه تعالى. لقد لجأ إلى التأويل استجابة لمقررات العقيدة السنية التي تقضي بوجوب تنزيه الله عما لا يليق.

إن لجوء ابن قتيبة السني إلى التأويل من أجل رفع ما قد يتوهم في بعض الآيات تجسيما أو تشبيها مسلك اعتزالي في الأساس، ومن شيوخ المعتزلة تلقفه ابن قتيبة. يقول محمد العمري: «نفترض أن

(174) **ابن قتيبة**. تأويل مشكل القرآن. ص 112.

(175) نفسه. ص 132.

(176) للوقوف على منهجية المعتزلة في التفسير، راجع الدراسة المرجعية التي أنجزها الباحث نصر حامد أبو زيد. الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة. المركز الثقافي العربي. البيضاء. بيروت. ط 4/ 1998.

(177) **ابن قتيبة**. تأويل مختلف الحديث. ص 198.

(178) ألف ابن قتيبة كتابا مستقلا ل«الرد على القائل بخلق القرآن» لم يصلنا، لكن آراءه في هذه المسألة مبسوطة في كتابيه «الاختلاف في اللفظ». دار الكتب العلمية. بيروت. ط 1/ 1985. ص 24. وتأويل مختلف الحديث. ص 23 و185 و235.

كتاب الجاحظ [نظم القرآن]، أو على الأقل أفكاره العامة، كانت حاضرة عند ابن قتيبة في «تأويل مشكل القرآن»، ومعتمدة فيه. نقول هذا ونحن نتذكر الملابسات الموقعية بين الرجلين، من جهة، وبين علماء المذهبين المعتزلي والسني، من جهة ثانية: الأخذ والمجادلة»[179]. وآية ذلك ما نجده عند الجاحظ من تأول للآيات التي عرض لها في «نظم القرآن» و«آي القرآن»، فضلا عما جاء مبثوثا في كتابه الكبير «الحيوان»؛ حيث عمد إلى تحكيم الدليل العقلي في دلالة القرآن طلبا لتنزيه الخالق بنفي الشبيه عنه. ومن ذلك تأويله «كلمات الله»، في الآية الكريمة (**وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِن بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ**)، بالنعم والأعاجيب والصفات. يقول: «والكلمات في هذا الموضع ليس يريد بها القول والكلام المؤلف من الحروف، وإنما يريد النعم والأعاجيب والصفات وما أشبه ذلك»[180]. إن الصلة بين تحليلات الجاحظ لعبارات القرآن وثيقة الصلة بالفكر الاعتزالي من حيث احتكامها إلى التأويل العقلي الذي مثل معيارا يستند إليه المعتزلة من أجل التوفيق بين عقيدتهم الاعتزالية وبين نصوص القرآن والحديث التي تخالف الأسس الفكرية العامة للمذهب الاعتزالي. وهو ما يتيح لنا أن نستخلص أن الجاحظ صدر في تحليله البلاغي لنصوص القرآن عن الأسس التي رسخها الفكر الاعتزالي في مجال تفسير العبارات القرآنية الدالة على التشبيه. لقد تناول التصوير البياني في القرآن ليدفع التعريض به، ويثبت الإيمان في نفوس المؤمنين[181].

لعل التحليل قد أوضح ارتهان النظر البلاغي عند ابن قتيبة والجاحظ، على حد سواء، إلى مقتضيات العقيدة التي تفرض تنزيه الخالق عندما يوهم ظاهر النص عكس ذلك. يقول مصطفى ناصف: «تكمن البذور الأولى لبحث المجاز في معارضة إدراك الألوهية على أساس التشبيه الحسي»[182]. ولذلك كان «متشابه القرآن ومشكل الحديث من الأسباب التي حملت المتكلمين من مختلف الفرق على أن يجدوا مخرجا يخلص المقالة العقدية من المزالق التي يمكن أن تسقط فيها؛ فكان «المجاز» الإطار النظري والمنهج العملي الكفيل بأن يجنب المعتقد هوى الإشراك والتشبيه والتجسيد. وهكذا أصبح القول بالمجاز، بالنسبة إلى المعتزلة والسنة على حد سواء، جزءاً من الإيمان، وخطوة في طريق النجاة»[183]. وقد نجم عن اعتبار المجاز ضرورة تعبيرية عند الفريقين أن تولدت الحاجة ماسة إلى تأويل النصوص من أجل حل المشكلات العقدية التي تفرضها العبارات المشكلة في متشابه

(179) **محمد العمري**. البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها. ص 154.

(180) **الجاحظ**. الحيوان. ج 1/ 127.

(181) مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. ص 77.

(182) نفسه. ص 74.

(183) **محمد النويري**. علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب. ص 37.

القرآن ومختلف الحديث. فما هي ملامح الممارسة التأويلية عند ابن قتيبة والجاحظ؟ وهل إستراتيجية التأويل عند الرجلين واحدة، أم إنها متباينة لتباين الخلفية الفكرية والعقدية؟

3- د- التأويل بين مطالب العقل وضوابط النقل

لعل من أهم النتائج التي يمكن أن يستخلصها الباحث من إمعان النظر في الممارسة التأويلية كما تجسدت عند ابن قتيبة والجاحظ ارتهان الرجلين، رغم اتصال الخصومة بينهما، إلى نفس المبادئ الموجِّهة للتفكير والنظر: الحد من سلطة العقل مقابل سلطة النص. فقد اتسمت أفكار ابن قتيبة بالمحافظة لصدورها عن عقلية نقلية تكشف عنها قراءته ل«مشكل القرآن» و«مختلف الحديث»؛ حيث يبدو ابن قتيبة في الكتابين جانحا إلى حمل النص الديني على الظاهر. ولذلك يجوز المعنى الحرفي عادلا عن تفصيل القول فيه: «ونحن نسلم للحديث ونحمل الكتاب على ظاهره»[184]. ولم تكن اجتهادات الجاحظ بعيدة عن هذه الطريقة في التفكير؛ إذ «من المعلوم الثابت، كما استخلص فرج بن رمضان، أن عقلانية الجاحظ إيمانية دينية من جهة، بيانية بالمعنى الجاحظي نفسه للبيان من جهة أخرى، وأنها بحكم هذه الصفة وتلك فإنها [...] حدت من مجالات تدخل العقل وطرائق اشتغاله في شتى مجالات الفكر الديني والسياسي والاجتماعي وغيرها، ومن ثم فإن العقل الذي أريد له أن يكون مرجعا وحكما [...] محكوم بمرجعية هي: الحق الذي أمر الله تعالى به ورغب فيه وحث عليه. وبفعل هذه المرجعية نفسها، وبحكم ما حدت للعقل من حدود وما وضعت له من أدوار، اختزل العقل في مجرد كونه أداة للاستدلال والحجاج دفاعا وهجوما، في طلب هدف استراتيجي واضح: تبيين الحقيقة المسلم بها مسبقا من طريق الإيمان، عبر الافتنان في قراءة شتى العلامات والآيات وشتى النصوص، وخاصة منها نص الدين ونص الطبيعة (الحيوان) ونص المجتمع الإنساني»[185].

لقد تم اختزال العقل في الممارسة الاعتزالية إلى مجرد أداة تقرأ النص الديني وغير الديني قراءة بيانية هدفُها تبين الحكمة وتبيينها؛ لأن الحقيقة محددة سلفا. وهو وضع اقتضى أن ينحصر دور العقل في الدلالة عليها والحجاج دونها[186]. وعلى هذا الصعيد، يلتقي التصور الاعتزالي بتصور خصومهم من السنة؛ حيث دور العقل عند المعتزلة لا يختلف عن تصور السنة لدور اللفظ الذي يوصل إلى المعنى إلا في الدرجة. ذلك أن الحقيقة، في الممارستين السنية والاعتزالية، معلومة مسبقا؛ لأنها ثاوية في النص، وليس العقل سوى وسيلة تمكن من القبض عليها وإخراجها من الغياب إلى الحضور.

(184) **ابن قتيبة**. تأويل مختلف الحديث. ص 197.

(185) **فرج بن رمضان**. الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس. القصص. ص 80.

(186) ومن هنا وصف العقل الذي يستعمله المعتزلة بأنه «عقل مسخر لخدمة الدين، في حين أن «العقل» في مفهوم الفلاسفة كلي يجمع عليه العقلاء أيا كانوا». **علي أومليل** في شرعية الاختلاف. ص 4.

ولما كانت عقلانية الجاحظ إيمانية دينية وبيانية، كما نبه فرج بن رمضان، فقد شكل هذا الملمح باعثا لتقارب واضح بين أطروحاته الاعتزالية ومقررات ابن قتيبة السني. ذلك أن المعرفة ليست نتاج التعقل وإعمال النظر، كما أكد الجاحظ، ولكنها أداة لنصرة الدين ودعم المذهب ما دام المعنى موجودا ومحددا سلفا، ودور العقل لا يزيد، في هذه الحال، عن استبانة الحكمة تأكيدا للشرع وتعضيدا للعقيدة. وبذلك «يكون الجاحظ قد استند إلى الشرع في استخلاص المعرفة، وفوّقه على العقل من حيث أراد تفويق العقل عليه»[187]. وإذن، فالمدلولات محددة سلفا ومفضية إلى نفس المعنى؛ إظهار الحكمة. فماذا يبقى للمفكر سنيا كان أو معتزليا؟ لا نظن أن يبقى له سوى تسخير العقل لاستخلاص الحكمة واستنبانة المعرفة تحقيقا للمعنى المودع في النص القرآني.

يتحصل مما تقدم أن ابن قتيبة والجاحظ يلتقيان، رغم اتصال الخصومة بينهما، في العقيدة ومنهج التأويل؛ كلاهما يعتقد في الكون مجلى للحكمة، وموضعا للاستبانة. ولا سبيل إلى ذلك ما لم تتساند المعرفة الشرعية والمعرفة العقلية. الأمر الذي يؤدي إلى ارتفاع التعارض الظاهري بين العقل والنقل، لأن التكليف الشرعي والتكليف العقلي ينتهيان إلى نفس النتيجة. يقول نصر حامد أبو زيد: «إذا كان [...] أهل السنة والجماعة يخالفون المعتزلة والفلاسفة في الترتيب المعرفي؛ فيقدمون النقل على العقل، ويقدمون التكليف الشرعي على التكليف العقلي، فإن هذا الخلاف، رغم أهميته من حيث مغزاه الاجتماعي والفكري، لم يؤدِّ إلى تغاير في نظرة الجميع إلى اللغة، التي هي أساس التكليف الشرعي وأداته، بوصفها نظاما دالا في النسق المعرفي يرتبط بغيره من الأنظمة الدالة ولا ينفصل عنها، هكذا أكد المعتزلة الحاجة إلى الشرع على أساس أن الشريعة تشير إلى «مقدرات الأحكام ومؤقتات الطاعات التي لا يتطرق إليها عقل ولا يهتدي إليها فكر» (الشهرستاني: الملل والنحل، 1/ 81). ولا تعارض في النهاية بين العقل والنقل، أو بين المعرفة العقلية والمعرفة الشرعية؛ إذ ليس في القرآن إلا ما يوافق العقل»[188].

خلاصة

لقد وضح أن مباحث البلاغة العربية ارتهن إلى المقتضيات العقدية. وهو ما استخلصه محمد النويري عندما أكد عمق العلاقة القائمة بين النسقين الكلامي والبلاغي. لقد «كانت المفاهيم البلاغية وأنحاء إجرائها محملة بهواجس العقيدة، فهي التي توجه الفكرة وترسم آفاقها حتى بدا لنا أحيانا أن القاعدة البلاغية لم تنشأ إلا بغية فكّ الإشكال العقدي»[189]. ولعل التحليل قد كشف

(187) **عبد الله البهلول**. في بلاغة الخطاب الأدبي: بحث في سياسة القول. ص 36.

(188) **نصر حامد أبو زيد**. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص 56.

(189) **محمد النويري**. علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب. ص 417.

أننا أمام أنموذجين فكريين يوظفان مقومات البلاغة توظيفا إيديولوجيا من أجل خدمة الغرض العقدي؛ فالجاحظ المعتزلي يلوذ بالأدوات البلاغية من أجل تأويل العبارات «المشكلة» و«المختلفة» تأويلا يتفق وتصورات فكر المعتزلة لذات الله وصفاته. ومن البدهي أن يتعارض ذلك مع تصورات ابن قتيبة السني، الذي وظف نفس الأدوات البلاغية من أجل تأويل «مشكل القرآن» و«مختلف الحديث» تأويلا يدعم تصورات دينية ومذهبية نقيضة تمثل فكر السنة.

المراجع والمصادر

■ **ابن قتيبة**

- **عيون الأخبار**. تحقيق داني ابن منير الزهوي. المكتبة العصرية. بيروت 2003.
- **أدب الكاتب**. تحقيق علي فاعور. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1/ 1988.
- **تأويل مشكل القرآن**. تحقيق السيد أحمد صقر. دار التراث القاهرة. ط2 / 1973.
- **تأويل مختلف الحديث**. تحقيق رضى فرج الهمامي. المكتبة العصرية. بيروت. ط 1/ 2003.
- **الاختلاف في اللفظ**. دار الكتب العلمية. بيروت. ط 1 / 1985.

■ **ابن السيد البطليوسي**

- **الاقتضاب في شرح أدب الكتاب**. تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب .1981

■ **ابن خلدون**

- **المقدمة**. دار القلم. بيروت. ط 6 / 1986.

■ **أبو هلال العسكري**

- **الصناعتين**. تحقيق. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. بيروت 1986.

■ **ابن النديم**

- **الفهرست**. تحقيق رضا تجدد. د. ت.

■ **أحمد أمين**

- **ضحى الإسلام**. دار الكتب العلمية. بيروت. ط 1 (د.ت).

■ **الجاحظ**

- **الحيوان**. تحقيق فوزي عطوي. دار صعب . بيروت. ط 2 / 1978.
- **المختار في الرد على النصارى**. تحقيق محمد عبد الله الشرقاوي. دار الجيل. بيروت. ط1 / 1991.

- **رسالة في خلق القرآن**. (ضمن رسائل الجاحظ). اختيار الإمام عبيد الله بن حسان. تحقيق محمد باسل عيون السود. دار الكتب العلمية. بيروت. ط 1/ 2000

■ **جابر عصفور**

- **بلاغة المقموعين** (ضمن المجاز والتمثيل في العصور الوسطى). مجلة ألف. دار قرطبة للطباعة والنشر. البيضاء. ط 2/ 1993

■ **عبد الفتاح كيليطو**

- **لسان آدم**. ترجمة. عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. البيضاء. ط 2/ 2001

■ **علي أومليل**

- **في شرعية الاختلاف**. دار الأمان. الرباط. ط3/ 2001

■ **عبد الله البهلول**

- **في بلاغة الخطاب الأدبي**. بحث في سياسة القول. التسفير الفني. صفاقس. ط 1/ 2007

■ **فرج بن رمضان**

- **الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس**. القصص. دار محمد علي الحامي. تونس. ط 1/ 2001

■ **مصطفى ناصف**

-**محاورات مع النثر العربي**. سلسلة «عالم المعرفة». الكويت. ع 218/ 1997.

- **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، ط 2/ 1981

■ **محمد النويري**

- **علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب**. كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية. تونس. ط1/ 2001

■ **محمد العمري**

- **البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها**. افريقيا الشرق. البيضاء 1999.

■ **نصر حامد أبو زيد**

- **الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة**. المركز الثقافي العربي. البيضاء. ط 4 / 1998

- **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**. المركز الثقافي العربي. البيضاء. ط 4/ 1996

السياق الخارجي وحدود المتخيّل الروائي: واسيني الأعرج أنموذجا

نورة بعيو(190)

أولا: ماهية السياق والنّص

إنّ الحديث عن العلاقة الجدلية بين النص الإبداعي والسياق (le contexte) الذي أنتج في إطاره يستوجب منا طرح عدة أسئلة مهمة في بلورة مدى فاعلية السياق في إنتاج هذا النص أو ذاك، ومن ثم هل يمتلك هذا السياق سلطةً ما في عملية إبداع النص الروائي كله؟ ما هي حدود الكتابة على صعيد اللغة، كما على صعيد البنية السردية والمتخيل السردي (l'imaginaire narratif) عبر عصور وحقب تاريخية متباينة سواء عند مجموعة من الروائيين أو عند الروائي نفسه.

وللإجابة عن هاته الأسئلة سنعتمد الخطوات الآتية:

– ماهية السياق، ومن خلالها نقف عند مفهوم السياق ومكونات السياق، ثم مفارقة السياق للمقام، ونتبع كلّ هذا بتحديد أنواع السياقات وخصائصها، بعد ذلك نعرّج على مفهوم النص الأدبي وشروط إنتاجه ثم سلطة النص وندعمها، بالسؤال الآتي: ممّا يستمدّ النص سلطته؟، ليكون الجواب خاتمةً لهذا العنصر، أي علاقة السياق بالنص، واعتبار السياق كشرط في إنتاج النص، ومن هنا تظهر أهمية السياق بالنسبة للنص الأدبي.

مفهوم السياق

أجمع العديد من النقاد والدارسين المحدثين أنّ مصطلح السياق يهيمن بشكل واضح في حقول ومناهج نقدية مختلفة، كلسانيات النص وتحليل الخطاب والتداولية وعلم النص، وهذان الأخيران هما اللذان سيرتبط بهما تعاملنا مع السياق، في نص هذه المداخلة، وذلك بسبب أهميته التكوينية في العملية التواصلية اللغوية أو العملية التلفظية، إذا اعتبرنا النص الأدبي/ الإبداعي الروائي إنتاجاً تلفظياً مميزاً في دائرة التفاعل الكلامي والخطابي الإنساني.

(190) أستاذة باحثة في تحليل الخطاب. جامعة مولود معمري تيزي وزو/ الجزائر.

وإذا توقفنا عند الجذور اللغوية التراثية العربية لكلمة سياق، نلاحظ أنّها تحمل معنى التتابع والجريان[191]*، أما في كتاب «أساس البلاغة» للزمخشري نجد أنّه تضمن معنيين للسياق، هما التتابع والسير «تساوقت الإبل، تتابعت وهو يسوق الحديث أحسن سياق، وجئت بالحديث على سوقه: على سرده»[192].

بينما المتصفح لجهود اللغويين المحدثين، وكذلك ما طرحه الدارسون في الحقلين المذكورين سابقاً نجد أن كلمة سياق أخذت بعدين أساسيين: البعد اللغوي، ويتلخص في تلك الأجزاء من الخطاب التي تحف بالكلمة في مقطع كلامي ما، وتساعد في الكشف عن معناها أي هي ذاك التحقق لتلك التتابعات اللغوية التي تظهر في شكل الخطاب، من وحدات صوتية وصرفية ومعجمية وما بينهما من ترتيب وعلاقات تركيبية[193].

ويبقى هذا التعريف ضيقاً لأنّه يهمل العديد من العناصر المؤثرة في العملية التلفظية والتخاطبية التي لا يمكن لنا أن نحصرها في المستوى الصوتي أو الصرفي أو التركيبي أو غيره، مما جعل بعض النقاد يحددونه بالسياق الداخلي أو السياق اللغوي، ويقصد به «المعنى الذي يفهم من الكلمة بين الكلمات السّابقة واللاّحقة لها في العبارة أو الجملة، ويتمثل ذلك في العلاقات التركيبية والدلالية بين هذه الكلمات، كما يتضمّن هذا المعنى ظواهر صوتية عديدة كالنّبرة والنّغمة والوقف»[194].

إلاّ أنّ مفهوم السياق خرج إلى دائرة أوسع، لا سيما بعد الإضافات التي تقدم بها مالينوفسكي، والتي صار بها مصطلح السياق شائعاً أكثر في الدراسات التداولية وعلم النص وتحليل الخطاب حيث صار مرتبطاً بمجموع الظروف التي تحيط بحدوث الفعل التلفظي/ الكلامي في موقف ما، وللموقف عناصر جدّ مهمة حسب أحد رواد المدرسة السياقية «فيرث» يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

الصفات المشتركة المتصلة بمن يشتركون في الحديث ممن لهم علاقة بالحديث اللغوي وهذه الصفات هي:

- أحداث لغوية صادرة عنهم.
- أحداث غير لغوية.

(191) **معجم الوسيط**. ج1/ 465.

(192) **الزمخشري**. أساس البلاغة. ص 40.

(193) **عبد الهادي الشمري**. استراتجيات الخطاب،مقاربة لغوية تداولية، ص40.

(194) **خليل عبد النعيم عبد السلام**. نظرية السياقية بين القدماء والمحدثين. ص19.

- أشياء وآثار خارجية ذات صلة بالحديث[195].

مكونات السياق

بديهي أنّ أي نص لا ينتج في فراغ أو من العدم، وإنما يتم إنتاجه ضمن وضعية إنتاج ما، من ثم فإنّ الإحاطة بالعناصر الملائمة لهذه الوضعية من شأنها تسهيل عملية التأويل، لا سيما أنّ قارئ النص يتوجب عليه معرفة بعض العناصر السياقية التي ارتبطت بإنتاج هذا الخطاب أو ذاك عبر نصوص أدبية مختلفة وفي مراحل تاريخية متباينة[196].

ويكاد يجمع الكثير من الدارسين المعاصرين الغربيين والعرب أنّ المكونات الجزئية لأي سياق أدبي/ روائي، التي لا يجب على القارئ/ المؤوّل أن يتجاهلها تتمثل في النقاط الآتية:

- **المرسل/ المخاطب**: وهو المتكلم أو المبدع منتج القول/ الكلام/ الملفوظ/ النص.

- **المتلقي**: وقد يكون مستمعاً أو قارئاً، مخاطباً يتلقى القول/ الملفوظ/ النّص.

- الحضور أو المشاركون وهم جمهور المستمعين الذين قد يسهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي أو الكتابة.

- الموضوعٍ: وهو مدار الحدث الكلامي أو النصي.

- المقام: ويشمل كل من الزمان والمكان اللذين تتم فيهما العملية التواصلية/ التخاطبية، بالإضافة إلى مختلف العلامات الفيزيائية، بين العناصر المتفاعلة من خلال مختلف الإشارات والإيماءات وتغييرات ملامح الوجه...

- **القناة:** ويقصد بها هنا الكيفية والطريقة التي يتمّ بها أو عبرها التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي ككلام شفهي، كتابة، إشارة....

- **النظام**: اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل كوسيلة في التواصل بين مختلف المشاركين.

- **شكل الرسالة أو جنسها**: أي ما هو الشكل المقصود، هل هي عبارة عن محادثة، أو خرافة أو جدال، قصة قصيرة، رسالة، خطبة أو رواية....

(195) **ردة بن ضيف الله الطلحي**. دلالة السياقية**.** ص53**.**

(196) **محمد الخطابي**. لسانيات النص**.** ص 52**.**

- **المفتاح أو الحدث:** وهو التقويم أي الإجابة عن السؤال، هل كانت الرسالة موعظة حسنة أو محفزاً لإثارة العواطف....

- **الغرض أو القصد:** الذي سعى إليه المشاركون في العملية التواصلية ونتيجةً لذلك[197].

وقد اختزل «مواران» في مؤلفه وضعية المكتوب (Situation d'écrit) هذه المكونات في أسئلة هي: من يكتب حول ماذا؟ لمن يكتب؟ أين؟ متى؟ لأجل ماذا؟ لماذا، ماذا؟[198].

وهكذا فالإجابة عن مثل هذه الأسئلة ليس بالأمر السهل، خاصةً عندما يتعلّق الأمر بمقاربة نصوص تخييلية روائية مثلاً. لذلك فالباحث ليس ملزما بإيجاد موقع لكلّ مكوّن، أو الإجابة عن كلّ هذه الأسئلة في نص روائي ما، بل إنّ كل نص يتوافر على مكوّنات ليست بالضرورة هي نفسها التي نعثر عليها في نص آخر، وذلك بسبب تدخّل مجموعة من العوامل المؤثرة، بحيث تظهر هذا المكون فيصير مهيمناً في هذا النّص وتلغي آخر فلا يتوافر في نص مختلف.

السياق والمقام

قبل التطرق إلى مختلف أنواع السياقات التي تعامل معها الدرس النقدي الحداثي وما بعد الحداثي، يجب أنم نزيل اللبس القائم بين مصطلحي «السياق» و»المقام»، وذلك لأنّ الكثير من النقاد عبر مقارباتهم المختلفة لا يفرقون بينهما، إذ هناك من عدّ السياق هو المقام بل أكثر من ذلك جعل المقام أوسع من السياق، وعملاً بمقولة الجاحظ «مطابقة المقال لمقتضى الحال»[199]، اعتبروا مقتضى الحال مقاماً، «فمحمد العمري» في مقاله «المقام الخطابي»قال: «يتّسع المقام ليشمل جميع الشروط الخارجية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب شفوياً كان أو مكتوباً وكثيراً ما ارتبط المقام في البلاغة العربية، بزيادة الشرح وتحديد ذلك بالحديث عن مواقف السامعين ومقتضى أحوالهم»[200].

ومن هنا يجعل المقام في البلاغة العربية عبارة عن الشروط الخارجية التي لها علاقة بإنتاج النص أو الخطاب وتلقيهما دون إهمال للوضعيات الحضارية والشروط الثقافية المحيطة بالعملية التواصلية.

وفي موضع آخر من المقال يؤكد أنّ السياق يمسّ العلاقات بين الوحدات اللّغوية داخل التّركيب، سياق كلمة أو وحدة صوتية، بينما يعتبر السياق بمثابة المقام الداخلي في النص الأدبي

(197) نفسه. ص53.

(198) **Moirant (s).** Situation d'écrit. cléinternational.p9.

(199) **الجاحظ**. البيان والتبيين. ص46.

(200) **محمد العمري**. المقام الخطابي. مجلة دراسات سيميائية. سال 1991. ع5. ص7.

القصصي والمسرحي أي هو العلاقة بين الشخصيات تمييزا له عن المقام الخارجي المرتبط بما هو خارج العمل[201]. يتّضح لنا أنّ البلاغيين القدامى وظفوا المقام بنوعيه الدّاخلي والخارجي، فاعتقدوا أنّ مصطلح «مقام» يؤدّي بالضرورة إلى النّظر فيما هو خارج أو محيط بعملية إنتاج الكلام/ النص.

وكمحاولة لإزالة هذا الجدال واللّبس بين كلمتي «مقام» و«سياق» أرجع بعض الدّارسين ذلك إلى أنّ الإشكالية متعلقة بزمنين وثقافتين متباينتين. فقد شاع مصطلح المقام عند العرب القدامى، في حين وظّف المحدثون الغربيون مصطلح السياق، فالفرق يكمن في القصد، لأنّ المقام ومقتضى الحال ارتبط عند القدامى بما هو سكوني ونمطي مجرد، وإن أضاف الدرس النّقدي العربي الحداثي بعض الطروحات كأن يعتبر «المقام» جملة الموقف المتحرك اجتماعيا، حيث يعتبر كل من المتكلم والسّامع- وحتى الكلام نفسه- جزءا منه، وبذلك يمكن أن نجعل هذا المفهوم تحت مصطلح «سياق الوضعية Contexte de situation» مع بعض التّحفظ[202]، لأنّه وإن كان الأمر كذلك، يبقى السياق هو المصطلح الأوسع الذي يحوي المقام الخارجي كما يحوي سياقات الكلمات والوحدات اللّغوية المختلفة داخل العملية التّلفظية بعامة.

وأخيرا نخلص إلى أنّ المقام أكثر محدودية من السياق بقسميه الداخلي والخارجي. فالمقام لا يكون إلاّ خارجيا، إذ يرتبط دائما بالسياق الخارجي للملفوظ أو الخطاب الذي يساعد على إيجاد مجموعة قرائن تسهم في فهم محتوى العملية التواصلية وتحديد دلالتها. وترتبط هذه القرائن المقامية بزمان الخطاب ومكانه، أو بوضعية المتكلم والمتلقي[203].

أنواع السياقات

مع أنه من غير السّهل تحديد مجالات السياق وأنواعه بشكل دقيق، خاصة وأنّ الأمر يتعلّق بالنقد في مجال الإبداع الإنساني، إلاّ أنّنا يمكن اعتماد التّصنيفات التي قام بها بعض الدارسين الغربيين أمثال «فان دايك» في كتابيه: «علم النص» و«النص والسياق»، فذكر ثلاثة أنواع مهمّة من السياقات هي: السياق التداولي والسياق النفسي (الإدراكي، العاطفي)، وكذلك السياق الاجتماعي الثقافي، واعتبر أن الإحاطة العميقة بهذه السياقات تسّهل على الدّارس مقاربة مختلف الملفوظات[204].

ونضيف إلى ذلك تقسيم «بريت Parret» الذي لا يفصل بين ما يتّصل بالمجال اللّغوي بالعناصر التي تشكّل الملفوظ واللّغة خطابيا، فقدّم أصناف السياق كما يأتي:

(201) نفسه. ص 7-8.

(202) **عبد الهادي بن ظافر الشمري**. استراتيجيات الخطاب. ص41.

(203) **براونو بول**. **تحليل الخطاب**. ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير تركي. ص74-48.

(204) **جمعان عبد الكريم**. إشكالات النّص. ص144.

سياق القرائن/ السياق النّصي: أو ما يسمّى بنحو النص، أي النظر في الوحدات التركيبية الصغرى والكبرى ودراسة علاقتها يبعضها البعض ودورها في تماسك النص/ الملفوظ، ومن ثمّ الوصول إلى دلالته بالنّسبة للمرسل إليه دون إهمال الإطارين الاجتماعي والنّفسي.

السياق الوجودي: وهذا من منطلق فلسفي منطقي محض، ويرى أنّ تتابع الوحدات اللّغوية تكتسب معانيها من خلال علاقاتها بمراجعها، ويتضمن هذا السياق المرجعي الأشياء وحالاتها وكذا الأحداث، فيتمّ الانتقال من الدلالة إلى التداولية.

السياق المقامي: إنّ هذا السياق يؤطر نسبيا بعض العوامل أو المحدّدات التي تسهم في تحديد معاني التّعبيرات اللّغوية، والمقامات هنا بمثابة أحد المحدّدات الاجتماعية مثل الإطار المؤسسّاتي (محكمة، مدرسة، جامعة...) أو أحد الأوضاع اليومية (مطعم، نادٍ، سوق، مقهى...)، إذ تؤطّر هذه المحدّدات خصائص المحادثة، كما تدعم بنية الخطاب لإقناعي والحجاجي(205).

سياق الفعل: ويرتبط هذا النّوع بما طرحه «أستين»، عندما جعل التتابعات اللّغوية أفعالا أو إنجازات فولية، أي ليس ثمة جملة وصفية بحتة دون أن تنتقل إلى مستوى النّطق أو الأداء، أي أنّ كلّ كلمة/ جملة لها قوة إنجازية. وقد ألّح «أستين» هنا على دور العرف الاجتماعي التعاقدي في إنتاج اللّغة من قبل المرسل في المجتمع، كما دعم هذه الفكرة كذلك «دكرو» فيما بعد. ويشير التداوليون إلى أنّ الأفعال اللّغوية هي إرادية، أي تتضمّن قصدية معيّنة، على المرسل إليه إن يدركها في إطار الشّرط التّفاعلي الذي يدمج أفعال الآخرين اللّغوية في السياق التواصلي بواسطة التّعاون في الحوار أو المحادثة لإنتاج الخطاب اللاّحق، فالتواصل أو إدراك القصد لا يمكن أن يتحقّق دون تفاعل تعاونيّ منسّق.

السياق النفسي: وهذا الصنف ينظر إلى أنّ الفعل اللّغوي مشروط أن يؤدّي إلى دمج الحالات الذّهنية والنفسية، لتصير المقاصد والرغبات حالات مسؤولة عن برامج الفعل والتّفاعل(206).

وفي الأخير يمكن القول إنّ هذه الأنواع المختلفة للسياق لا تعمل بشكل مستقل أو منعزل، بل تتداخل وتتفاعل فيما بينها ليؤدّي كلّ هذا التنوع إلى تعدّد في الخطاب وشكله.

ويبقى السياق في مجال الإبداع الإنساني هو كلّ الأجواء الدّاخلية والخارجية التي أحاطت بإنتاج الخطاب/ النّص من ظروف ووضعيات وعلامات معيّنة ممثّلة بعناصر العملية التّلفظية من طرفي التخاطب وعنصري الزّمان والمكان وكلّ العوامل الاجتماعية والثقافية، التّاريخية والسياسية.

(205) **عبد الهادي بن ظافر الشمري**. إستراتجيات الخطاب. ص42.

(206) نفسه. ص44.

ثانيا: ماهية النص

إنّ التّطرق إلى مصطلح النّص هدفه علاقته بالسياق، ودور هذا الأخير في إنتاج الأوّل لذلك سوف لن نطيل كثيرا في عرض مختلف المفاهيم والتّعريفات التي ضمّتها المؤلّفات والدّراسات ذات الصلة بعلم النص ولسانيات النص وغيرها.

فالنص عند أصحاب علم النّص، «عبارة عن نسيج من الكلمات يترابط بعضه ببعض كالخيوط التي تجمع عناصر الشّيء المتباعدة في كيان متماسك»(207). ويعتبر شرط التماسك «cohésion» والانسجام أو الاتساق «cohérence» من المقوّمات الأساس لإخراج الكلام في نسيج واضح المعالم يسمّى نصا.

شروط إنتاج النص الأدبي

إن العملية الإبداعية، عمليّة واعية ومقصودة على صعيد الشّعور أو اللاشعور، لذلك يعتبر الأديب/ المؤلّف مسؤولا أمام نصه لأنّه هو الذي حدّد القصد ممّا كتبه ووضع إستراتجيته للخطاب الذي احتواه منتوجه كما ذهب إلى ذلك «ميشال فوكو» في كتابه «نظام الخطاب»(208).

ومع هذه المسؤولية التي يتحمّلها المبدع تجاه نصّه، فإنّ هذا الأخير لا ينتج في فراغ ومن العدم، بل هو في الأصل عملية توزيع جوهريّة على صعيد الموضوعات، حيث يعمل المؤلّف على انتقاد ما يتناسب ورؤيته الفكرية والفنيّة، كما يعمل على إعادة بعث أفكار وآراء ماضية أو مهمّشة أو ضرورية لراهن هو بحاجة إليها.

ثمّ على صعيد اللّغة، أي أنّ المبدع يتعامل مع مختلف العلامات والمقولات اللّغوية برؤية جديدة، فيؤسّس نظامه الخاص بما يناسب الأحداث الجديدة، ومن هنا فإنّ النّص يخلق نصا/ نصوصا جديدة، كما لا يجب إغفال السياق الاجتماعي والثّقافي والحضاري الذي ظهر فيه النّص(209).

مقومّات النّص الأدبي

السياق: لقد صار بديهيا أنّ أيّ نص لا يمكن أن يولد خارج سياق ما، بل هو يأخذ معناه من هذا السياق، ويحقّق لنفسه وجودا خاصا به، ويجعله يدخل في علاقات بنصوص أخرى سابقة أو معاصرة له تتقاطع معه ثقافيا وحضاريا واجتماعيا في مرحلة تاريخية معيّنة(210).

(207) **زناد الأزهر**. نسيج النّص. ص12.

(208) **M. Faucault.** L’ordre du discours.

(209) **حسين خمري**. نظرية النص. ص80-81.

(210) **Moirant (S) et Peyrand (J).** discours et enseignement du français .p. 124.

القصدية l'intenlionnalité: تعدّ القصدية من المقوّمات الأساس في إنشاء النّص، باعتبار أنّ لكلّ مبدع غاية يسعى لبلوغها، أو نية صريحة أو رؤية يرغب في تجسيدها، وهكذا فكلّ فعل كلامي يفترض فيه وجود نية للتّوصيل والإبلاغ، ذلك أنّ أيّ متكلم يخاطب غيره إلاّ وفي كلامه قصدا(211).

ويبدو أنّ للقصد دورا مهما في استنباط وفهم دلالة الخطاب في نص معيّن، بل وقد تتجوز أهميّة المقصدية المستوى الدّلالي إلى المستوى الشّكلي/ اللّغوي، ذلك أنّ المبدع/ المؤلّف وهو يقوم بإبداع نصه يرسم خطّة معيّنة تجعل النص ملتحما ومتماسكا. والنص بدوره هو وسيلة لبلوغ هدف معيّن، ممّا يجعل النصوص تتفاوت فيما بينها حتّى عند المؤلّف نفسه. لأنّ النّص يتحدّد بعنصرين بارزين هما:النية (العزم) وتطبيق أو تنفيذ هذه النية. والعنصران يتفاعلان بطريقة دينامية وفعّالة تنعكس على النص(212).

أهميّة السياق

إنّ قراءة أيّ نص أدبي/ روائي يحتاج بالضّرورة إلى النّظر فيه كليّة، وليس كوحدات جزئية معزولة، ذلك ما ذهب إليه العديد من النّقاد التداوليين وعلم النص، بأنّ الألفاظ والكلمات توحي بمكان وزمان الخطاب، لا سيما إذا كانت للمتلقي تجربة سابقة في هذا النوع من الخطاب الذي يتضمنه هذا النّص، من منطلق أنّ لكلّ سياق خطابه الخاص الذي تتلّقاه فئة معيّنة لأنّها تتعامل معه وتفهمه وتدرك مقاصده.

ومن هنا فإنّ السياق النّصي،» يعمل على ضبط موقع ووظيفة ومدلول العناصر التي يظهر أنّها مهمّة عند القارئ، وبعامة يعمل السياق الخارجي المتعدّد والمتنّوع على إعطاء النموذج النّصي الحامل لخطاب معيّن امتداده في الواقع أو ما يمكن تصوره على أنّه واقع(213).

مظاهر سلطة السياق وحدود الكتابة

إن النص الأدبي هو تشكّل لغوي، واللّغة هي انعكاس لثقافة المجتمع وتوجّهه الفكري والحضاري، فالنّص الأدبي/ الروائي المحمّل بخطاب ما، لا يستطيع أن يخرج عن خصوصية هذا المجتمع وملامح المرحلة التّاريخية التي ميّزته، وكذلك الجهاز المؤسّساتي الذي يحكمه، بالإضافة إلى

(211) **أحمد نحلة محمود**. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر.ص89.

(212) **ميخائيل باختين**. مسألة النص ترجمة محمد علي مقلد. مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الإنماء القومي. بيروت 1985. ع36. ص40.

(213) **حميد لحميداني**. القراءة وتوليد الدلالة. ص117- 118.

نمط تفكير أفراده وقناعاتهم المتباينة والمتصارعة في أحايين كثيرة ... فكلّ هذه العناصر تسهم لا محالة في إنتاج مختلف الوحدات البنيوية الشكلية والدّلالية المكونة للنّص الأدبي/ الروائي، والتي بها يتميّز عن غيره من النصوص، فكيف يتحكّم السياق في نظام النص ويتعالق معه؟ وكيف يتحول السياق إلى سلطة فاعلة في إنتاجه؟

من هذا المنطلق وللإجابة عن هذه الإشكاليات سنتبع الخطوات الآتية:

ثالثا: علاقة الكاتب بالسياق

1- السياق النّصي: من خلال هذه العلاقة سنحاول توضيح دور كلّ من السياق النصي في إنتاج النص ذاته أي كيفية تفعيل السياق داخل النص، فيصير السياق السابق محفّزا لإنتاج المقطع النصي اللاّحق، وأحيانا يتحول هذا بدوره إلى محفّز آخر لينتج مقطعا آخر وهكذا... ومن ثمّ لا يمكن تناسي أحدهما في استمرار حركية النص من بدايته إلى نهايته، حتى يعتقد القاري أنّ المقطع النّصي التالي كان نتيجة للمقطع الأول، وهما أسهما في استحضار السياق الاجتماعي/ الخارجي لقصدية ضمنية أرادها المؤلّف الضمني.

ففي رواية «سوناتا»، فالصراع الذي قام بين الخالتين «ماجدة» و»سارة» وابنة أختيهما «مي» حول الميراث الذي تركته الأخت/ الخالة «دنيا»، فرض توظيف شخصية المحامي لكي يفصل في نزاعهنّ، أي احترام الوصية التي تركتها «دنيا» عند محاميها فيما يتعلّق بالمطعم الذي كانت تملكه في أحد أحياء نيويورك[214]. فعندما ننظر إلى كلمتي» نزاع» و»ميراث» مثلا، نفكر مباشرة في القضاء ومهنة المحاماة، لذلك استلزم تدعيم هذا السياق النصي بألفاظ مناسبة له كالمحامي والوصية، وبالتالي لا يمكن اعتبار هاتين الكلمتين دخيلتين على السياق النصي الأول، بينما يؤدّي السياق النّصي الثّاني/ الناتج إلى الانتقال إلى السياق الاجتماعي/ الخارجي، عندما باشر السارد الحديث عن التحوّل الفظيع الذي أصاب المطعم على الصعيد البشري كما على الصعيد الاستهلاكي. كان المطعم فضاء لعشّاق الموسيقى الرّاقية والاستمتاع بمشاهدة وتتبع تفاصيل الّلوحات التّشكيلية التي كانت تعرضها «مي» من حين إلى آخر، فصار مطعما للأكل السّريع يتردّد عليه العوام القادمون من كلّ الجهات[215]..

إنّ هذه التنويعات اللّسانية التي ناسبت الوضع الفوري للكلام في هذا الخطاب الذي نستشّفه عبر المناقشة الحادّة التي جرت بين «مي» والخالتين من جهة، وهاته النّسوة والمحامي من جهة

(214) **واسيني الأعرج**. سوناتا لأشباح القدس. ص307.
(215) نفسه. ص307.

أخرى، هي التي فعّلت مجموع الوحدات اللغوية التي عبّرت عن ذلك النّزاع الذي نشأ بينهنّ إثر وفاة الأخت/ الخالة «دنيا».

2- السياق الخارجي/ الاجتماعي والحضاري

لقد رأينا أنّ هذا النّوع من السياقات يتلّخص في كلّ ما له علاقة بالواقع المعيش على مختلف المستويات اجتماعيا وحضاريا، ثقافيا وتاريخيا، وعندما يتعامل معه المؤلف عبر نصه الذي هو في الأصل عبارة عن نسيج لغوي فإنّه يتأثّر بهذا السياق بطريقة أو بأخرى، واللّغة هي التي يعكس هذا التّأثر، لذا يعتبر السياق الخارجي تتمّة للسياق النّصي الدّاخلي.

وتتداخل علاقة الكاتب بالواقع، تداخلها بالنص الأدبي/ الروائي في وعي هذا المبدع أو لا وعيه، فينجز خطابه في النّص كمنتوج يتساوق في الوقت نفسه على الواقع والنّص. وهذا التساوق وطريقة ممارسته هو ما يحدّد صورة الكتابة وكلّ تحولاتها، كما يتحول النص بدوره في علاقته مع الواقع العام الذي يسير في مجراه(216)، علما أنّ هذا الواقع يمكن أن يمثّل المجتمع المحلّي للمبدع أو المجتمع العام كأن يكون العربي أو العالمي. ويبدو من خلال تنوع المدونة التي وقفنا عندها، قد مسّت كلّ هذه المجتمعات، حيث أثرت بشكل جدّ واضح في إنتاج مختلف نصوص هذه المدونة جزائريا كما هو الشأن في رواية «سيّدة المقام»(217)، و»البيت الأندلسي»(218). وكذلك عالميا في رواية «سوناتا».

لقد جسّدت هذه النصوص الروائية مختلف الوقائع والأحداث وكذا التحولات التي مرّت بها الجزائر قديما وحديثا، كما تعرّضت رواية «سوناتا» لتاريخ وصول اليهود إلى القدس والتّهجير العمدي للعرب الفلسطينيين من أرضهم إلى أماكن خارجها.

أ- السياق الخارجي ولغة الرواية

إنّ قارئ نصوص هذه المدونة يلاحظ لغة المقاطع النّصية أي كلام الشّخوص الحكائية والسارد/ الساردين أو المتحاورين، وبشكل عام لغة الرواية، ذلك أنّ لكلّ سياق خارجي دوره في تشكّل لغة المتكلم على صعيد اللفظة في حدّ ذاتها وكذلك الدّلالة. وهذا ما يفسّر البنية اللّغوية من سياق نصي إلى آخر بسبب تغيّر في نوعية السياق الخارجي وموقفه من موضوع معيّن.

(216) **سعيد يقطين**. أساليب السرد الروائي العربي في كتاب: الرواية العربية وممكنات السرد. ج137/2.
(217) **واسيني الأعرج**. سيّدة المقام. ط2/ 1997.
(218) **واسيني الأعرج**. البيت الأندلسي. ط1/ 2010.

فالسياق الذي ظهرت فيه رواية «سيّدة المقام» مثلا ليس نفسه الذي كان مع رواية «سوناتا لأشباح القدس» أو «البيت الأندلسي».

فعندما يضعنا السارد في سياق خارجي يدور موضوعه حول حيثيات تهجير/ طرد «غاليليو ألروخو» (سيدي أحمد بن خليل) من ديار الأندلس كواحد من آلاف المورسكيين معه على إحدى السفن الإسبانية قاطعين عرض البحر بعد أن ودّع حبيبته «لالة سلطانة بلاثيوس» في غرناطة، وكانت قد وعدته بأن تلتحق به في يوم ما، قالت له» إذا لم تعد سأتبعك حافية القدمين أو على قطعة خشب»[219]، يكون الكلام مرتبط جذريا بسياق/ أوضاع إخراج العرب المسلمين من الأندلس.

ولكن نوعية لغة المتكلمين في سياق خارجي مخالف مكانيا وزمنيا سيتغيّر حتما، إذ ينقلنا السرد إلى يوميات الراهن الجزائري العاصمي لتصير لغة المتحدّثين والمتحاورين في فضاء مديني مشوّه بسبب سلوك الانتهازيين، حيث ألصقت «اللاّفتات الدّعائية، البلاستكية والورقية والمصنوعة من القماش الملوّن، تكاثرت في كلّ زوايا الحيّ وأهمّ مواقع المدينة، المطار، محطة القطار، رياض الفتح، شارع البحر، الميناء، مدخل الجامعة المركزية، ونفق الكليّات... الفنادق الكبرى: شيراتون، هيلتون والأوراس كلّها تتغنّى بالبرج الأوّل، البرج الأعظم الذي سيخترق عذرية العاصمة... ثمّ مدن أخرى كبرى، وهران، تلمسان، قسنطينة، عنّابة...» برجكم العالي، مساكنكم الراقية، أسوقتكم المفضّلة، مطاعمكم المتنّوعة: الإفريقية، الآسيوية، مطاعمكم السّريعة: كويك، ماك دونا لد... وغيرها تستجيب لكلّ طلباتكم وتربحكم الوقت...»[220].

فمن قاموس لغوي تلاءم وخروج المورسكيين من بلاد الأندلس مثل: السفن الإسبانية، جبال غرناطة، عرض البحر، سلطانة بلاثيوس... وغيرها من الألفاظ التي تداولها النّاس إبان فترة بداية خروج المسلمين من الأندلس، لينتقل بنا السارد إلى أجواء الواقع الجزائري المحكوم بالسّلوك المعصرن والمقلد لمقلدي أمريكا وأوروبا، بواسطة توظيف قاموس الإعلام الإشهاري المعاصر كان مكتوبا على تلك الملصقات التي ضاقت بها جدران الحي ممثلة بالكلمات الآتية/ البرج العالي، المطاعم السّريعة،موقف السيارات، ثلاثة طوابق، محلاّت، مصارف وبنوك عالمية، لحومنا حلال...[221]. وهكذا أثّر السياق في تحوّل البنية اللّغوية، فمن بنية لغوية تاريخية إلى بنية لغوية إشهارية معاصرة، وبالتّالي لا يمكن أن نتصور السياق الأول يؤدّي مباشرة إلى السياق الثاني الذي أنتج نصا تهيمن عليه لغة خاصّة به، إذ من غير المنطقي أن يكون موضوع السياق أو مجاله يدور حول مغادرة «غاليليو»

(219) نفسه. ص99- 100.

(220) نفسه. ص117- 118.

(221) **واسيني الأعرج**. البيت الأندلسي. ص118.

وتوديعه لحبيبته على الأرض الأندلسية، وتوّظف فيه لغة إعلامية وإشهارية مستمدة من قاموس بداية الألفية الثالثة، فحوار «غاليليو» و»لالة سلطانة» لا يمكن استبداله بما كتب على اللاّفتات الإشهارية.

ولربما يعود السبب في منطقية هذه الملائمة بين السياق الخارجي وإنتاج النص مع احترام لبنيته اللغوية، إلى عنصرين مهيمنين هما المجال أو الموضوع الذي يلتقي به المشاركون من أجله، ونوع أو طبيعة العلاقة بين المشاركين في السياق النصي، فقد تكون علاقة حميمة أو رسمية أو محايدة[222].

وفي موضع آخر من رواية «سيّدة المقام» يؤثّر السياق الاجتماعي المرتبط ببؤس المدينة إثر أحداث خمسة أكتوبر من عام ألف وتسع مائة وثمانية وثمانين في الجزائر، فتأتي مختلف السياقات النصية ببنيانها اللغوية متأثّرة به، يقول السارد: «أعبر الزقاق الضيق الوسخ المؤدّي إلى شارع ديدوش مراد، ماذا حدث؟ ... منذ أن جاء حرّاس النوايا بدأت المدينة تلوح بنصب مشانقها، وتسنّ السّكاكين والسيوف وتحشو أسلحتها بالبارود... ماذا حدث لهذه المدينة؟ وجهها تغيّر وامتلأ بالنّدوب...»[223].

إنّ هذا السياق استوجب توظيف هذه الكلمات، فأنتجت هذا المقطع النّصيّ، إلاّ أنه وفي سياق خارجي مغاير، تعلّق بردّ فعل السارد الذي استغرب موقف أحد الأطفال المراهقين عندما أصدر حكمه على فتاة غير محجّبة، يضطر المؤلّف إلى استعمال ألفاظ أخرى تناسب موضوع هذا السياق فجاء النص في الشّكل الآتي: «... أستري نفسك يا واحد الزانية... أتساءل أحيانا، هل يتعلّمون هذه الكآبات في المدرسة، طفل صغير بدل أن يهتّم بطفولته المسروقة، يعطيك درسا في الأخلاق»[224]. فالسياق الاجتماعي المتصل بالفضاء التّعليمي والمدرسي في الجزائر أواخر الثّمانينات هو الذي أدّى إلى إنتاج هذا المشهد النّصي دون سواه، والدّليل على ذلك أنه عندما يتغيّر نفس السياق ولكنّه يمسّ الواقع الثقافي المزري الذي صارت تعيشه المدينة سنصادف لغة مغايرة يستعملها السّارد عندما يقول» كان حرّاس النّوايا كلّ يوم يغلقون أبواب الصالات الفنية ويقفون بالقوّة السهرات ويطاردون رجالات المسرح ويندّدون بالكتّاب في المساجد... شيء خفيّ كان يعمل بالقوة على تصحير المدينة»[225]. إنّ كلّ هذه العبارات تناسب الوضع البائس والمريض الذي صارت تعيشه المدينة بعد تلك الأحداث مثل: غلق الصالات الفنيّة، يطاردون رجالات المسرح، يندّدون بالكتاب،

(222) **جمعان بن عبد الكريم**. إشكالات النص. ص402.

(223) **واسيني الأعرج**. سيّدة المقام. ص6.

(224) نفسه. ص36 .

(225) نفسه. ص37.

تصحير المدينة ... وبالتالي هذه الألفاظ لا يمكن أن تنتج مقطعا نصيّا موضوعه المأساة التي تعيشها مدارس المدينة بشكل عام.

وأحيانا مع السياق نفسه كما هو الشّأن هنا، أي السياق الاجتماعي/ الثقافي المعبّر عن تدنّي الواقع الثقافي في المدينة، فإنّ المؤلف لا يستعمل الكلمات المناسبة لذلك، وإنّما «يختار إحدى الصيغ أو قنوات الاتصال التي يتحقّق من خلالها النّص»(226) كأن تكون مكتوبة كالمقال في جريدة أو رسالة ما(227)، أو تكون شفاهية مثل اعتماد الأغنية الشّعبية(228) كما هو حال أغنية «عبد المجيد مسكود»، يقول السارد في «سيّدة المقام»: «الجزائر يالعاصمة، يبدو أنّها أجمل ما كتب عن هذه المدينة...

من كلّ جهة جاك الماشي
زحف الرّيف جاب غاشي
وين القفاطين والمجبود
عاد طرّاز لحرير مفقود
وينهم خرّازين لجلود
وينهم النّقاشين؟
وينهم الرّسامين؟»(229).

وقد تختلف طريقة استغلال السياق الاجتماعي ليسهم في إنتاج النّص بلغة مناسبة، ففي نص رواية «سوناتا» نصادف موضوعا مهما يدور من خلال حوار ثنائي بين» مي» وخالتها «دنيا»، حيث العلاقة بينهما عائلية حميمة، فقد كانت «مي» تطرح أسئلة محيّرة على خالتها بقيت عالقة في ذهنها منذ فترة كقتل أمّها والجنين الذي كانت تحمله في بطنها ومغادرة أبيها القدس باتجاه أمريكا... وكان ذلك محفّزا كبيرا لتحوّل لغة الخالة «مي» من إطارها الحميمي الخاص، لتلبس ثوب المؤرّخ فتردّ على «مي» بلغة المؤرخين تقول: «عائدون إلى أورشليم فرحين في العام القادم... القصة جادّة ولم تكن في أيّ يوم من الأيام طرفة عابرة أو مجرد أسطورة... فتتدخل «مي» بردودها وأسئلتها المتتالية، فتسترسل الخالة «دنيا» في كلامها المفصّل في جوهر الحركة الصهيونية، واختيار اليهود لتأسيس وطن قومي على أرض فلسطين إلى أن يصل ملفوظ «دنيا» التي صارت مؤرّخا حقيقيا إلى مقولة وعد «بلفور»

(226) نفسه. ص404.
(227) **واسيني الأعرج.** سوناتا لأشباح القدس والبيت الأندلسي.
(228) **واسيني الأعرج.** سيدة المقام. ص193.
(229) نفسه. ص204.

الشهيرة: «إنّ حكومة صاحب الجلالة تنظر بعين العطف إلى تأسيس وطن قومي لليهود في أرض فلسطين...»(230).

فإدراج كلام المؤرّخين وخطابهم جاء نتيجة لحوار عائلي شخصي أثر ذلك على لغة المشهد النّصي في حدّ ذاته حيث هيمن على البنية اللّغوية للحوار الطابع الشّخصي، ليصير ملفوظا تاريخيا محضا لسبب تمثّل في تغيّر السياق في مفصليه من حيث المجال أو الموضوع وطبيعة علاقة المشاركين فيه، وإن كان السياق الخارجي اجتماعيا خاصا.

ب- السياق الخارجي والأنواع التعبيرية المختلفة

لقد أظهرت لنا بعض نصوص هذه المدونة أنّ أثر السياق الخارجي بمختلف مجالاته في استدعاء مجموعة من الأنواع التّعبيرية الأدبية والنّصف أدبية والخارج أدبية من جهة كان لافتا للانتباه، كما قد يضطر المؤلّف عبر كلام السرد أو إحدى الشّخصيات إلى استحضار بعض الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى من جهة أخرى تماشيا ونوعية السياق الخارجي العم أو الخاص أي الظروف التي أنتجت الخطاب الروائي بعامة، والظروف والمواقف التي تسهم في كلّ مرة، وعبر السياقات النّصية العديدة في إنتاج ما يليها عندما تفرض العملية التلفظية ذلك.

ج-السياق وفنّ السيرة الذّاتية/ الترجمة

السياق الذي وضع كلّ من «مراد باسطا» والفتاة «ماسكا» التي كان يعتبرها بمثابة حفيدة له، ومن خلال حوار مستمر كان يدور بينهما وكذلك بين حفيده الحقيقي «سليم» للعثور على مخطوطة الجدّ الموريسكي الأوّل، التي تحتفظ بتاريخ البيت الأندلسي الذي شيّده وفاءً لعهد قطعه لحبيبته «لالة سلطانة» عندما ودّعها على أرض الأندلس إلى مكان مجهول، وعندما قرّرت «ماسكا» البحث عن هذه المخطوطة في المكتبات الإسبانية القديمة إلى يبدو أنها سرقت من المكتبة الوطنية، وبعد وصولها إلى إسبانيا تكتشف بالصدفة أسرارا كثيرة ترتبط بالجدّ الموريسكي الأوّل «غاليليو»، وأثناء إقامتها في أحد الأحياء القديمة تلتقي بالصدفة كذلك برجل سيقوم بعرض جزء من السيرة الذاتية «لغاليليو» وعلاقته «بسيرفانتس»، يقول الرجل: «كان الموريسكي بحّارا طيّبا، شارك في حروب كثيرة قبل أن يتخلّى عن الديانة المسيحية ويسلم عندما دخل إلى الجزائر... ويبدو أنّه استدعي إلى الجزائر العاصمة ليشتغل مترجماْ عند أغا الجزائر «حسن فينيزيانو» وهناك التقى صدفة «بسيرفانتس» الذي كان رهينة»(231).

(230) **واسيني الأعرج.** سوناتا لأشباح القدس. ص 246- 249.

(231) **واسيني الأعرج.** البيت الأندلسي. ص18- 19.

وفي نص «سوناتا» كان السياق الخارجي الذي تواجد فيه كلّ من «مي» وزوجها «كوني» حيث كان يفكّر في اسم الجنين الذي تحمله في بطنها، وبعد محادثة ساخرة في ذلك المطعم يتناولان مشروباً مصحوباً بسيجارة، ويرافقهما في هذه الأجواء موسيقي كان يكرّر كلمة «يوبا... يوبا»، فسماع «مي» لهذا المغنّي حفّزها لأن تعيد ما رواه لها خالها «غسّان» في يوم ما ويكون هذا سببا في تقديم جزء من سيرة هذه الشخصية البربرية» يوبا... يوبا الثاني تحديداً، هو واحد من أجدادك البربر، هو ابن الملك البربري الأوّل الذي قهره الرومان، ولد في 52 قبل الميلاد وحكم من عاصمته «سيزاري» (شرشال) تحت وصاية رومانية كثيرا ما تمرد عليها... اشترك «يوبا» في حملة الشرق بجانب «أكتافيو» وكان بطلا شجاعا... وهو الذي أشاع الثقافة والديمقراطية ... ترك نصوصا كثيرة عن مختلف الفنون...[232].

هكذا نلاحظ أنّه لولا السياق الخارجي الحميمي الذي جمع الزّوجين اللّذين كانا يفكّران في إيجاد اسم لمولودهما لما أنتج هذا الجزء من نص سيرة الزّعيم البربري «يوبا الثّاني».

د-السياق الخارجي وتوظيف الذكريات/ المذكّرات

إنّ السياق الخارجي العام/ العربي كان من بين الحوافز التي جعلت المؤلّف يبدع رواية «سوناتا»، ممّا جعل الشّخصية المحورية/ السّاردة في هذا النّص كثيرا ما تكثّف الاسترسال في سرد ذكرياتها الخاصة مع عائلتها وهي متوجّهة إلى أحد مستشفيات مدينة نيويورك قصد العلاج، تقول «مي» : «منذ نصف قرن فقط استيقظت مدينة الله على جرح الموت، أتذكّر جيّدا يوم الثلاثاء 29 نوفمبر1947 كانت العائلة كلّها مجتمعة في ذلك المساء حول الترانزستر عندما انتفض جدّي الذي سمع الخبر قبلنا جميعا...وجاءت فاجعة أخرى صباح 15 مارس 1948 لتختم الكلّ، عندما أعلن الإنكليز انتهاء الانتداب بعد أن سلّموا كلّ شيء لجنود الهاجاناة الوحيد الذي احمرّ وجهه غضبا وضرب كفاً بكف... هو خالي «غسّان» قال بحزن...هذه صفقة وليست شيئاً آخر، لقد باعنا الإنكليز...»[233].

نستشّف من خلال هذا الشّاهد أنّ تأمل «مي» وهي تقطع شوارع مدينة نيويورك باتّجاه المستشفى دفعها إلى تذكّر مدينة القدس قبل أن يستولي عليها الهاجاناة، ولولا عملية التذكّر المنطوقة لا المكتوبة لاستحال علينا معرفة الجرح العميق الذي أحسّ به الإنسان الفلسطيني بعدما بيعت أرضه إلى اليهود، فكان إنتاج هذا المقطع النّصي، وإن هيمن عليه الخطاب التاريخي، وأحيانا يوظف

(232) **واسيني الأعرج**. سوناتا. ص275- 277.

(233) **واسيني الأعرج**. سوناتا. ص124- 127.

فنّ المذكّرات أي الذّكريات ولكنّها في قالب مكتوب والتي يمكن اعتبارها جزءً من يوميات «مي» حيث كانت تسجّل بعض تأمّلاتها التي دوّنتها في كرّاستها اللّيلية، وكان ابنها» يوبا» يتصفّح وريقاتها بعد أن خطف الموت أمّه، فكان السياق أي الذي غادرت فيه أمه الدنيا دافعاْ لأن نتعرّف على بعض الأسرار التي دوّنتها «مي» في كرّاستها. يقول السّارد معلّقاْ: «ورّق «يوبا» الكرّاسة النّيلية من جديد بحثا في أسرارها المخفية، كانت مثقلة بالحنين والحياة المؤجّلة ... شعر «يوبا» بأنّ العمر لم يسعف «مي» للذّهاب بعيداْ في أشواقها، طبيعيّ جدّا كلّ الألوان مرّة عندما يمسّها الأنين والخوف من المبهم ... ولكن هل يمكن فصل ألواني عن الخوف الذي انتابني أوّل مرة وأنا أختطف من حجر أمّي التي عشقت ألوان لباسها الملونة... سأستحم برمادي، ولكن لن يكون لدي حظ الخرج من جديد نحو الدّنيا»[234].

هـ- السياق الخارجي وتوظيف فنّ الرسالة

إنّ السياق الذي جعل «يوبا» يقرأ وريقات الكراسة النيلية[235] التي تركتها أمه «مي» هو نفسه الذي سيؤدّي إلى تصفحها مرّة أخرى وبالصّدفة تسقط صورة «إيفا موملر» صديقة أبيها حسن، وكانت ألمانية الأصل تعيش في القدس، والصورة تؤدّي «بيوبا» إلى قراء الرسالة الملتصقة بها، والرسالة كذلك تلتصق بها قصاصة صغيرة، والأطر الثلاثة تحمل أسرارا كثيرة، كانت «مي» تعرفها عن أبيها دون الآخرين.

وما يهمّنا من توظيف الكاتب لهذا الفنّ التراسلي هو أنّ محتواه يوضّح موقف هذه المرأة الألمانية ممّا كان يجري في القدس، ومطاردة الهاجاناة لها، كما توضّح أنّ ما يردّده اليهود ليس صحيحاْ، كتبت في إحدى رسائلها: «لا أدري لماذا كلّ هذا العمى الملّي، الحروب عمياء ويرتكب فيها النّاس أبشع الجرائم، لست أنا من قاد اليهود إلى المحرقة... »[236].

ولأنّ السياق بمضمونه ولغته ينعكس على النّص، فإنّ «إيفا موملر» تقول لحبيبها «حسن» في رسالة أخرى بعد أن زوّروا لها أوراقها الرسمية لتتمكّن من الخروج بها من القدس عبر بيروت[237]. وأخيرا وبسبب ظروفها التي أصبحت أكثر راحة عندما انتقلت إلى «فيينا» بالرّغم من أنّ الموساد ما تزال تتعقّبها باستمرار، تقول له في تلك القصاصة الملتصقة في الرسالة السّابقة:» أهمس في أذنيك، أنا الآن «هيلين سميث» هذا اسمي الجديد، أحفظه جيّداْ ودعه يسكن قلبك لكي تتذكّرني كلّما احتفت

(234) المصدر نفسه. ص423- 424.

(235) نفسه. ص .82- 84.

(236) نفسه. ص434.

(237) نفسه. ص 442.

بك الأحزان والوحدة، إنس نهائيا اسم «إيفا كراوس موملر»الذي أتت ذاكرتك زمناْ طويلا،»إيفا» ماتت منذ أن غادرت أرض اللّه»[238].

و-السياق وتوظيف النّص التاريخي

يتمظهر هذا التوظيف بخاصة وبوضوح كبير في «البيت الأندلسي» حيث استدعى السياق العام للرواية أن يعمد المؤلّف إلى العديد من النصوص التّاريخية القديمة ولاسيما الإسبانية منها، والحديثة ارتبطت بتاريخ الجزائر والاحتلال الفرنسي لها إلى التّاريخ المعاصر[239]. وفي رواية «سوناتا» حيث يتجاوب السياق العام لإنتاج هذا النّص مع السياق/ الظروف النّفسية المؤلمة التي كان يعاني منها والد «مي» «بابا حسن»، وهي التي كانت منشغلة ذهنياْ ونفسياْ بمعرفة حيثيات موت أمّها، وبصعوبة كبيرة راح يتمتم أمام ابنته قائلاْ: «أستغفر الله، كل شيء كان ينذر بكارثة صارت اليوم مؤكدة، لم تقض معركة دير ياسين التي انتهت إلى مجزرة 09 أفريل ولا سقوط حيفا، على روح المقاومة العربية في القدس، فقد حاولت قوات الهاجاناة استغلال ما حدث في دير ياسين لتعزيز قوّتها المعزولة في جيب على جبل المشارف Scopus « في القدس الشّرقية...»[240].

لقد كان هذا النّص التّاريخي نتيجة لمعاناة الأب والابنة تجاه ما حدث في القدس العربية، ولو لم يكن ذاك التّقديم الذي بادرت إليه «مي» لّما قرأنا هذه المعلومات التّاريخية حول تفاصيل المقاومة بين الهاجاناة والفلسطينيين. وبنفس الطريقة تكثّف وجود النّص التّاريخي في هذه الرواية وإن تنوّع وتباين السياق الخارجي في الزمان والمكان[241].

رابعا- السياق ورؤية المؤلّف المستقبلية

يتمتّع أغلب المبدعين الروائيين برؤية خاصة للعالم، تتجلّى من خلال ما يوّظفونه من تقنيات وأساليب تميّز الجنس الروائي عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، لذلك نجد كلّ روائي يركّز بل ينتقي السياق العام الذي يتبلور فيه عمله الإبداعي، وكذلك يحضر مجموع السياقات التي تؤدّي إلى إنتاج نصوص مختلفة ومتباينة ضمن النّص الأصلي الكبير أي العمل الروائي ككلّ.

فالمبدع يستفيد من البيئة التي نشأ فيها والمجتمع الضيّق أو الواسع الذي تعايش معه، وفي هذين الفضاءين هناك فئات كثيرة ممّن يمثّل النّخبة في المجتمع تتّخذ مجموعة من المواقف وهي مشبعة

(238) نفسه. ص442-443.

(239) **واسيني الأعرج.** البيت الأندلسي. ص363-364. وكذلك ص86-89.

(240) **واسيني الأعرج.** سوناتا. ص260- 261.

(241) نفسه. ص124-127-191.

بقناعات معيّنة تجاه بعض القضايا الجوهرية والخطيرة في الأمّة، وبهذه المعطيات تتفّعل هذه العناصر في ملكة الروائي، ولأنّه صاحب موهبة وقدرة لغوية تجعله يصوغ هذه العناصر مجتمعة في شكل رؤية للعالم يتّضح عبرها ما تخفّى في الماضي والحاضر ليستقرئ مستقبلا نزيهاً في مجتمعه خالٍ من أيّة شائبة تحول دون تطوّره الحقيقي والصّحيح دون ضياع أو تضييع لهويته أو تاريخه وبالتّالي لوجوده وموقعه المتميّز.

ولتحقيق هذه الرؤية المستقبلية يفعّل المبدع الروائي كلّ هذه العناصر باسم الفاعل الجماعي بعد أن يرسم إستراتجية معيّنة ومناسبة للخطاب الذي يرغب في أن يقنع به المتلقي/ القارئ لهذا النّص.

هذا ما جعل الروائي يختار السياقات المهمة والمؤسسة لفضح مختلف مستويات المسكوت عنه محلياْ وعربيا وكلّ هذا يمنح للمؤلف استمراريته وخلوده.

واختصارا للتّفاصيل والشّواهد الكثيرة في النّصوص الثّلاثة للمدونة، يمكن القول إنّ نص «البيت الأندلسي» هو مراجعة دقيقة لما آلت إليه الآثار التّاريخية القديمة والعتيقة التي صارت تتكالب عليها مافيا العقّار بحجّة استبدال هذه الجواهر العمرانية الثّمينة بأبراج جذّابة ومغرية لأصحاب الأموال وتجّار المواد الاستهلاكية المستوردة، لأنّ السياق الخارجي والاجتماعي المعيش يثبت ذلك، فكان نص «البيت الأندلسي» ورقة دقّت ناقوس الخطر ليتمّ انقاذ ما يمكن إنقاذه من كلّ ما له علاقة بماضينا وتاريخ وجودنا، بدءاً بالتراث المادي إلى التراث المعنوي. وما المخطوطة التي ضحّى من أجلها «مراد باسطا» إلاّ دليلاْ على هذا المسعى، فقد وقف في وجه كلّ من حاول أن يستولي على البيت الأندلسي التّحفة المعمارية، صورة طبق الأصل للذي شيّد في يوم ما على أرض الأندلس، عندما وقف أمامه الجدّ الأوّل «غاليليو ألروخو» الموريسكي الذي هجّر مع الآلاف من أمثاله إلى خارج إسبانيا منذ أكثر من أربعة قرون، حيث يصل هذا الجدّ عبر البحر ليستقرّ في مدينة الجزائر، ويتمكّن بعد فترة معينة من بناء بيت شبيه بالذي حلم به و»لالة سلطانة بلاثيوس» وقد وفّى بعهده لها، فتمّ بناؤه، ومن ذلك التّاريخ والبيت يقاوم كلّ غازٍ دخيل عليه، وفي كلّ مرّةٍ تفشل عمليّة الاستيلاء أو البيع أو الهدم إلى غاية العهد الاستعماري، حيث قام «المار يشارجونار» بإضافاتٍ زادت هذا البيت الأصيل جمالاْ خاصا وأصالةْ مميّزة، وبعد الاستقلال حاولت بعض العقليات المتحجّرة والنّفوس الجشعة بمختلف المغريات لتخرج عمّو «مراد باسطا» منه، وكان قد ورث خدمته منذ الجدّ الأول، وحتّى حفيدة «سليم» كان شديد الحرص على المحافظة على هذا الإرث العائلي وهو

المخطوطة عملا بوصية «غاليليو» «حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتّى ولو أصبحتم خدماً فيه أو عبيداً»(242).

وعملاً بهذه الوصية التي تناقلتها أجيال بعد أخرى إلى عهد استقلال الجزائر، حيث كان من المتوقّع أن تحافظ السياسة الرشيدة على التراث المادّي لهذه الأمّة العريقة بتاريخها والمتعدّدة بلغاتها والمتنوعة بثقافتها، ويظهر أنّ بعض المثقّفين أدركوا خطورة ضياع هذا الكنز الثمين الذي يستحيل استبداله بشيء آخر مهما كانت قيمته. هكذا كانت نظرة الكاتب «واسيني الأعرج» بوصفه واحداً من الغيورين على أصالة شخصيته وهوية هذه الأمّة، فهذا الموقف يعبر عنه المبدع في خطابه الروائي، وفي كلّ مرة ينقل للقارئ انشغاله العميق وهو يعايش عمليات السطو والنّهب والاحتكار، وفي بعض الحالات التفكير في التخطيط لهدم كليّة هذا الأثر مهما كان شكله، وتعويضه بما لا يتقاطع معه في شيء.

هذا هو شأن «البيت الأندلسي» الذي كان كلّ جزء فيه تقريبا يمثلّ مرحلة تاريخية ما، أو ارتبط بمرحلة خالدة، أو باسم إحدى الشخصيات إلى تركت بصمتها على هذا البيت، ومثله مئات البيوت في المدن الجزائرية العريقة، لذلك لا يتردّد «سليم» في رفضه لعملية هدم البيت، فقد كان يصرّ دائماً على أنّ بقاء واستمرار حياة هذا البيت الأندلسي دليل على خلود سيرة العائلة التي تعاقبت بأجيالها عليه عبر التّاريخ، فالبيت يجب أن يبقى وإن حوّلت وظيفته كأن يصبح متحفاً للآثار التّاريخية القديمة، يقول «مراد باسطا»: «... ظلّ سليم هو أقرب أحفادي وأكثرهم حساسية، الوحيد الذي كان يملك فضول كشف النّقاب عن سيرة العائلة في هذا البيت، كان منشغلا في الحفاظ على هذا المكان حتّى ولو حوّل إلى معهد للموسيقى، أو متحف صغير تعرض فيه بعض الآثار والمقتنيات الموريسكية والتركية مثلاً،أو أن يعاد إلى وظيفته كدار للموسيقى، تسمية زرياب التي جاء بها جونار كانت جميلة...»(243).

وبهذه الرؤية الإيجابية تجاه ما تبقّى من تراث الآخرين وآثارهم، نحافظ على جزء من هوية وأصالة هذه الأمّة، حتّى عندما يتحوّل البيت من فضاء للعيش الأسري إلى فضاء للفن والموسيقى، بدلا من هدمه وإلغائه كلية من الوجود وقطع أيّة صلة بتاريخ الموريسكيين الذين توافدوا في يوم ما على هذه الأرض، عندما لبناء برج لا يحمل إلاّ الاسم من ذلك التّاريخ أي البرج الأندلسي، ليشبه نظيره في أمريكا أو اندونيسيا أو دبي، وكأنّ هناك سياسة تنوي إدخال هذا الإرث العتيق في غيبوبة لا يستفيق منها إلاّ وقد صار آخر قطعة منها في طيّ النّسيان، حيث كان مع كلّ مالك جديد يفقد شيئاً من هويته وأصالته وتاريخه الطويل، ويقترب تدريجياً من بيت مغاير لا علاقة له بالبيت

(242) **واسيني الأعرج**. البيت الأندلسي. ص147.
(243) نفسه. ص57.

الأندلسي الأوّل، بدءاً بأشجار الحديقة المتنوعة، وترابها الذي حُوّل إلى إسمنتٍ بارد، إلى أن بلغ الأمر بعمليّة التّعرية والتّشويه إلى تغيير تأثيث البيت،كاستبدال اللّوحات الحائطيةً بأخرى مستوردة من ثقافة أخرى، حتّى إحدى الآلات الموسيقية العتيقة «البيانو» أهمل وينتظر دوره في مكان رمي النّفايات. إلا أنّ خادم البيت «مراد باسطا» الذي سعد بإنقاذ إحدى اللّوحات القديمة من الزبالة في تلك الحديقة، وتمكّن بحيلة ما من استرجاع البيانو من «مدام لوبيز» التي أوشكت أن تتخلّص منه، وفعلاْ كان لها ذلك، قالت له قبيل موعد «عيد الأضحى: «أولاد خويا جايين عندي نعيّد مع بعض، ويحتاجون إلى أن يلعبوا.

– يعزفون على البيانو؟

– يتعلّمون»[244] (...). تُرك فترة في ساحة الحديقة تحت الرياح والأمطار، تحوّل إلى لعبة للأطفال، بعد فترة اقتُلِعت بعض أجزائه حتّى صار كالهيكل العظمي المعدني، وفي صبيحة يوم العيد وبعد ذبح الأضحية تلوّنت أشجار ونباتات وقطع الرخام بدمها، ولعملية الشواء لم يجدوا إلاّ تكسير جزءٍ مهمّ من خشب البيانو، واستمرّت عملية الحرق من طرف مالكة البيت «مدام لوبيز»، غضب «مراد باسطا» كثيراْ، وعندما سألته الخادمة أجابها بقوله:» هذا البيانو لك»؟.

– لا، لا أعرف بالتّحديد لمن، لكنّي على يقين أنّه جزء من تاريخ هذا البيت أكلته النّار والأيادي الخشنة، بحسب مدونة جدّي هو هدية لابنة الأغا «حسن فينيزياتو»... فيه تاريخ البلاد ورائحتها... باربي سمينة «مدام لوبيز» لم تعرف أنّها ارتكبت جريمة ليس في حقّي فقط، ولكن في حقّ ذاكرة كانت تموت في كلّ يوم قليلاْ...»[245]، ولم يكن البيت الأندلسي إلاّ أحد ممثلي أصالة وتاريخ المدينة الذي جاءها يوماْ من بلاد كانت تسمّى قبل أربعة قرون بالأندلس.

من هذه التمثّلات الثقافية والتّاريخية تتعمّق رؤية الكاتب المستقبلية والمحذرة من مواصلة مثل هذه الجرائم في حقّ ذاكرة وتاريخ شعب من حقّ أجياله القادمة أن تبقى متّصلة بجذورها الأولى مهما كانت المساومات والإغراءات الماديّة الكثيرة. وما غلق أبواب مختلف الفضاءات الفنيّة والثّقافية في المدينة ومطاردة المبدعين في جميع المجالات إلاّ دليل آخر على تهميش الفنّ الراقي كمقياس لأيّة حضارة وإلغاء مطلق وتغييب مقصود لكلّ القيم الجمالية والإنسانية لهذا الشّعب، فإغلاق قاعة للمسرح يعني تكميم الأفواه الباحثة عن فضاء للتّعبير الحرّ، ويعني كذلك قتل مبادرة للإبداع الحيّ لخلق آفاق جديدة في المستقبل وتعميق أهمية ودور هذا الفنّ الراقي في نفوس الأجيال الحاضرة كما

(244) نفسه. ص357.

(245) نفسه. ص358.

كان ذلك قبل قرون مضت[246]، وبهذا تتحوّل المدينة إلى مدينة غريبة عن أفرادها، مقطوعة الصّلة عن الماضي سائرة إلى المجهول، تتصحّر وتتشوّه حتّى تدفن صورتها الحقيقية.

ويبدو هنا أنّ واسيني الأعرج يعبّر عن مصير ومستقبل ما بدأ يتلاشى لأسباب نعرف بعضها ونجهل بعضها الآخر، انطلاقاً من وعيه الدّائم أنّ أيّ فنّ حقيقي وأصيل ستذكره الأجيال القادمة بعدنا، سواء كان مادياً كما هو حال «البيت الأندلسي» أو معنويا كما الحال مع بقية الفنون العديدة من موسيقى بكلّ آلاتها ورسم بكلّ أنواعه، لا سيما وأنّ المدّ العولمي بدأ يغزو بذهنيته المادّية المتهوّرة، وعجرفته الاستهلاكية العمياء، فكلّ شيء يقوم على زيادة الربح، والكاتب/ المثقّف، وإن يضمّن موقفه السلبي من هيمنة السلوك المادي على كلّ الأعمار وفي كلّ مكان في الداخل كما في الخارج، فذلك لأنّه واعٍ كلّ الوعي بِكِبر المسؤوليّة الملقاة على عاتق النّخبة، لذلك تصاحب هذه الرؤية المستقبلية هذا الروائي الغيور على كل ما هو راقي وجوهري مرتبط بهوية الوطن أو الجماعة أو الشّخصية على أيّة أرض كانت، كلّ شيء ضروري ومهمّ إلاّ الكتابة والفن، وما تحويل قاعات المطعم الذي كانت تملكه «دنيا» خالة «مي» في رواية «سوناتا» إلى صالة واحدة، لا يسمع فيها إلاّ ضجيج العمال والأواني، لأنه صار مطعما واسعا للمأكولات السّريعة، بعد ما كان يستقبل مشاهير العازفين الموسيقيين وتعرض في أروقته مختلف اللّوحات التّشكيلية لأبرز الرّسامين، من بينهم «مي»[247]. هكذا سجّلت رؤية الروائي «واسيني الأعرج» عبر المشهد القصصي الذي عرضته الروايات الثلاث، وذلك بدافع تفاصيل السياق الاجتماعي والثّقافي اللّذين فيهما الكثير من القلق والشكّ والخوف من مصير جيل الحاضر بسبب التّجاوزات الكثيرة وعلى جميع الأصعدة التي تقودها أيدي الشّر والسوء داخل الوطن وخارجه، جزائريا وعربيا وكذا عالميا.

خامسا- السياق وإنتاج متخيّل سردي مغاير

نانطلق في تحليلنا لهذا العنصر من السؤال لماذا مثلا يتناسب متخيّل «l'imaginaire» نص «سيدة المقام» وما ميّز السياق الاجتماعي والسياسي في جزائر التّسعينات من مظاهر عنف على أكثر من صعيد، ويعكس نص «سوناتا لأشباح القدس» الصّراع بين الفلسطينيين واليهود، والطّروحات التي تقدّم باستمرار من أجل إيجاد حلّ عادل ومنصف للقضية الفلسطينية، وأخيرا كان من الدّوافع الموضوعية لإنتاج نص «البيت الأندلسي»انتشار «مافيا العقّار» ودفن التّراث المادّي للأمة وتحريف

(246) **واسيني الأعرج.** سيّدة المقام. 3 ص37.

(247) **واسيني الأعرج.** سوناتا. ص 307-308.

الحقيقة التاريخية وتجاهل كل ما يربط الفرد الجزائري بأصله وحضارته وثقافته، في جزائر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة. ذلك أنّ هذه المعطيات هي متنوّعة ومرتبطة في الوقت نفسه برؤية الروائي للعالم، وتصوّره للواقع المعيش وللكتابة أيضا في فترة زمنية بعيدة، حيث الروايات الثلاث أبدعت في فترات متباينة وسياقات مختلفة، وبالتالي مع كل نص نقرأ طريقة مغايرة في الكتابة الروائية، ومن ثم فان «ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبر عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا»[248]، ممّا يجعل كل كاتب يختلف عن آخر وخاصة على صعيد المتخّيل السردي فما بالنا عندما يتعلق الأمر بالكاتب الواحد.

أ- الخيال/ المخيلة/ التخيل والمتخّيل

تتميز الرواية عن بقية الأجناس الأخرى بحّريتها المطلقة، أي حّرية المبدع التي تسمح له باستنطاق الصّامت والمصّمت، والكشف عن المغّيب وفضح المكبوت وتجاوز كل الطابوهات ومراجعة حدود المقدّس تجاه السلطة سواء كانت دينية أو سياسية، اجتماعية أو عرفية، وقد يحاول القارئ / النّاقد وضع حدود لهذه الحرية[249].

إنّ وضع هذه الحدود ليس بالأمر السّهل، لأن النّص الروائي نشأ من امتزاج فضاءات متنوّعة كالواقع والتّاريخ والتّراث والذّاكرة والدّين والّسياسة والمعمار والسّيرة الذاتية، فتختلط خيوط هذه الفضاءات، فيصعب علينا التّفريق بين ما هو خاص/ ذاتي يعود للمبدع، وعام/ جماعي يعود ملكا للإنسانية جمعاء، أي بين ما هو ملك للمبدع، جهده الخاص وقدراته اللّغوية، معرفته العميقة وعبقريته الخاصة، وما هو مشاع بين جميع الأفراد فيكل مكان وزمان، ويمكن أن نلخّص هذا في ثنائية الخيال/ المخيلة «l'imagination» وماله علاقة بذاتية المبدع المتخّيل «l'imaginaire». إذن يرتبط المتخيّل بالخيال/ المخيّلة التي هي المادة الخام عندما تتحول إلى مادة إبداعية منجزة أو منتجة، وهكذا يمكن لمئات الروائيين مثلا أن ينتجوا أعمالا إبداعية من مخيّلة/ خيال جماعي كأن تكون قصص «ألف ليلة وليلة»، أو أيّة سيرة شعبية قديمة أو كتاب فكري ما ...[250]. ويتّضح لنا ذلك من هذه التّريسمة: المخيال الجماعي ← إبداعي منجز ← المتخّيل/ نص منجز بشكل نهائي ← يتحول إلى مخيّلة جماعية بعد القراءة ← مادة أوليّة خام ← إنجاز نصوص أخرى وهكذا تستّمر العملية الإبداعية في حركية دائمة.

---

(248) **سعيد يقطين**. أساليب السرد الروائي في كتاب» الرواية العربية وممكنات السرد» . ص133.

(249) Voir: **Marthe Robert.** Roman des origines et origines de roman, pp. 18-20.

(250) **واسيني الأعرج.** حدود الكتابة/ حدود التّاريخ. محاضرة ألقيت في ندوة قابس. تونس. أوت 1993.

ب- اختلاف السياق يؤدي إلى اختلاف المتخيّل السردي

لعب السياق الاجتماعي والحضاري العام والخاص، باعتباره مجموع الظروف والمحفّزات والشّروط بمختلف تنوّعها دورا مهمّا وكبيرا في إنتاج متخيّلات متباينة بشكل كبير عبر نصوص هذه المدوّنة، فلاحظنا أنّه عندما يختلف السياق يختلف المتخيّل، لأنّ عناصر هذا المتخيّل ينتقيه المبدع من السياق الواسع الذي يتعايش ويتفاعل معه، كما يكوّن عبر مواقف الأفراد، وانشغالات النّخبة رؤيةً للعالم تعكس في نصّه الإبداعي بكلّ مكوّناته الخطابية، فالمتخّيل مشروط بسياق يناسبه وهكذا. وإذا بحثنا عن تجليات هذا التّناسب بين السياق ومتخيله، نلاحظ ما يأتي:

• إنّ متخيل رواية «سيدة المقام» جاء كنتيجة سياق خارجي تميّز باحتدام الصّراع بين السلطة والشعب/ الفئات الكادحة والمقهورة وما تبع ذلك من أحداث مأسوية أوشكت أن تتّحول إلى فتنة أو حرب أهلية طائفية بين الأشقاء في الوطن الواحد وذلك إثر تشريعات بداية التسعينات في الجزائر، وما صاحب ذلك من انتشار للتيار الإسلامي من جهة وغياب للسلطة السياسية، وتغييب أو تصميت مطلق للمثقف المسؤول، فقد هيمنت مختلف مظاهر تردي الواقع المعيش واليومي للجزائري البسيط، لذلك حاول المثقف/ الروائي بدرجة وعي معيّنة أن يتفاعل معها ويعي أبعادها، وقد كانت المرأة كعنصر فعّال في أيّ مجتمع البؤرة التي ركّزت عليها أحداث القصّة بهدف إظهار قوة المرأة وموقفها الصّارم والرّافض لواقع الجزائر المستقلة وهي على مشارف الألفية الثالثة، في فضاء مديني معاصر.

• إنّ هذه المعطيات السياقية الخارجية التي أثبتت خطاب «سيدة المقام» لا يمكن أن تكون نفسها في «نص سوناتا»، وإلاّ كان متخيّلها مماثلاً للنّص السابق، الذي تأسّس على ثلاثة عناصر: هي مرارة الواقع وانتشار ظاهرة العنف، كذلك انتشار الخط الإسلاموي، استرجاع موقع المرأة الثوري والمقاوم، وأخيرا تغيّر ملامح المدينة وتشويهها بقطع صلتها بكل ما هو حضاري وثقافي وراقي، فمتخيّل «سيدة المقام» راهن على حاضر مأساوي ومستقبل مجهول.

أمّا متخيل «سوناتا» فقد نهض على التّاريخ والذّاكرة، تجلّى الإطار التاريخي في بداية تواجد العنصر اليهودي على الأرض الفلسطينية وكيفية انتشار الحركة الصهيونية في القدس خاصة بعد توقيع وعد بلفور، وانطلاقا من هنا راحت القصة تعرض نفسها عبر ذاكرة «مي» بكل تفاصيلها، فصارت تحكي نفسها بنفسها بعد أن كان الجميع يقرأ ويسمع بحيثيات وتاريخ فلسطين الحديث.

هكذا قام المتخيّل هنا على قراءة جديدة ومغايرة للقراءات السّابقة التي تبعدنا عن كل الصّفات السلبية الخاصّة التي ارتبطت بالعرب المسلمين واليهود منذ القدم على أرض فلسطين، مؤكدا على

أنّ الحق في الأرض لا يستلزم بالضرورة استعمال العنف ونشر الكره والأحقاد بين البشر جميعا لأنّ ما يجمع البشر في الأخير هو إنسانيتهم بالدرجة الأولى، ذلك أن التاريخ يروي ما حدث، والرواية تروي ما يجب أن يكون، فالتّاريخ ليس علما وليس خرافة، والمؤرخ ليس منجّما، لذلك لا يجب أن نخلط بين الحكاية والتاريخ المسجل «حيث لا يمكن لأحدهما أن ينوب عن الآخر ولا يمكن أن نتسلّى بهما، فأين تكمن حقيقة الحكاية، هل فيما تروية من أحداث؟ أم في طريقة حكيها، أم في مرجعيتها؟..»[251].

يظهر أنّ الروائي «واسيني الأعرج» كان محاصرا بسلطة السياق الخارجي ذي المنطلقات التاريخية، فاستوجب وضع حدود للكتابة أو للتّخييل الذّاتي الذي امتزج بالسياق المتداول والمعروف مستفيدا من مذكّرات امرأة غادرت الحياة وحلمها أن تعود كمشة من الرماد تنثر على أرض هجرت منها يوما، لذلك نرى أنّ متخيّل «سوناتا» منفصل عن متخيّل «سيدة المقام» ولكنه يتقاطع مع متخيّل «البيت الأندلسي» الذي تأسّس هو كذلك على ذاكرة الأجيال التي تعاقبت على هذا البيت منذ نهاية القرن السادس عشر إلى بداية الألفية الثالثة، وعلى التّاريخ القديم والحديث الأوروبي والاسباني الأندلسي والعثماني إلى الاحتلال الفرنسي ثم استقلال الجزائر مرورا بالعشرية السوداء إلى انتشار السلوك «المافيوي» في كلّ المجالات خاصة المجال الثقافي والتّراثي المالي والعقّاري المعماري مستندا في ذلك إلى شهادات الأشخاص والوثائق المكتبية ومختلف الأرشيفات ولاسيما قسم المخطوطات، بالإضافة إلى كتاب «سيرفانتس» وما كتبته الصّحافة الحّرة التي كانت تحقّق في شرعية العقّار الذي بني عليه «البيت الأندلسي» من طرف صاحبه الأول «غاليليو الروخو» إلى أن وصل إلى آخر الملاّك وزوجته «مدام لوبيز» مع خادمه الأخير «عمو مراد باسطا» وحفيده «سليم» الذي تكفّل بالبحث عن المخطوطة الأصل التي تركها الجد الأول كأمانة ليحتفظ البيت بشرعيته ورسميته، لذلك يطرق كل الأبواب والهيئات المسؤولة عن التراث والآثار، ويزور المكتبات المختصّة لتقصّ الحقائق داخل الجزائر وخارجها، ولكن بدون جدوى. يستفيد الروائي من هذه التفاصيل فتتدخل ذاتيته ويفعّل ملكيته الخاصّة، ويدعم كل ذلك بقدراته اللّغوية لاسيما تعامله الواسع مع اللّغة الفرنسية والاسبانية ممّا سهل عليه الانتقال عبر محطّات عديدةّ حيث تكفّلت كلّ محطّة برواية قصّة شخوصها بهدف الوصول إلى متخيّل أنتجه سياق متشابك يدقّ ناقوس الخطر، لأنّ وضعية «البيت الأندلسي» مثال على انتشار ذهنية الربح السريع حتى وإن كان ذلك على حساب هوية الأمّة وتاريخها وأصالتها، فعشرات المدن شبيهة بمدينة الجزائر، وإذا استمّر الصّمت والتّصميت والتّغييب سيكون مصيرها

(251) فريد الزاهي. الحكاية والمتخيل. ص26.

الهدم والنسيان، وهذا ما جعل النصوص الروائية الثلاثة تختلف لأنّ كلّ نص يحمل متخيّله الخاص والذي يتلاءم مع السياق/ السياقات الخارجية التي كانت قطبا بارزا في إنتاجه.

المراجع والمصادر

أ- العربية

- **أبو عمرو الجاحظ**. البيان والتبيين. دار إحياء التراث العربي. بيروت. د.ط.ت.
- **أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشرى**. أساس البلاغة. دار صادر. بيروت 1984 .
- **أحمد نحلة محمود**. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. دار المعرفة الجامعية .د ط 2002.
- **براونو بول**. تحليل الخطاب،ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير تركي. النشر العلمي والمطابع. جامعة الملك سعود. الرياض 1997.
- **جمعان عبد الكريم**. إشكالات النّص. النّادي الأدبي بالرياض. المركز الثقافي العربي. الدّار البيضاء. ط1/ 2009.
- **حسين خمري**. نظرية النص. الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف. بيروت. الجزائر. ط1/ 2007.
- **حميد لحميداني**. القراءة وتوليد الدلالة. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. ط1/ 2003.
- **خليل عبد النعيم عبد السلام**. نظرية السياقية بين القدماء والمحدثين. جامعة الإسكندرية 1991.
- **ردة بن ضيف الله الطلحي**. دلالة السياقية. جامعة أم القرى. مكة. ط1/ 1424ه.
- **زناد الأزهر**. نسيج النّص. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدّار البيضاء. ط1/ 1993.
- **سعيد يقطين**. أساليب السرد الروائي العربي في كتاب: الرواية العربية وممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. دولة الكويت2009، ج2.
- **عبد الهادي بن ظافر الشمري**. استراتجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية. دار الكتاب الجديد المتحدة ليبيا، ط1/ 2004.
- **فريد الزاهي**. الحكاية والمتخيل. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء 1991.
- **محمد الخطابي**. لسانيات النص. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت. ط2/ 2006.
- **واسيني الأعرج**. سوناتا لأشباح القدس. منشورات الفضاء الحر. منشورات بغدادي. ط1/ 2008.
- **واسيني الأعرج**. سيّدة المقام. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر. ط2/ 1997.

- **واسيني الأعرج**. البيت الأندلسي. منشورات الجمل. بيروت. بغداد. ط1/ 2010.

ب- اللغة الأجنبية

- **Marthe Robert.** Roman des origines et origines deroman. Gallimard.Paris.
- **M. Faucault.** L’ordre du discours. Gallimard. Paris 1971.
- **Moirant (S).** Situation d’écrit. Cléinternational. Paris 1979.
- **Moirant (S) et Peyrand (J).** Discours et enseignement du français. Hachette. Paris1992.

ملف العدد
سيميائية النص والصورة

الكليات في الخطاب الإشهاري:
الصورة الإشهارية نموذجا

نوسي عبد المجيد[252]

1- مقدمة

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل صورة تقدم إعلانا لمنتوج بنكي. يتعلق الأمر، إذن بصورة إشهارية تتكون حسب البناء التركيبي للصورة من عناصر لغوية وبصرية، وترمي حسب وظائف التواصل إلى تقديم منتوج وإقناع المتلقي بمزايا هذا المنتوج ليتحول في مرحلة لاحقة إلى مستهلك.

2- المتن



يتكون المتن من صورة صادرة عن وكالة إشهارية، تقدم منتوجا لمؤسسة بنكية على شكل قرض بمناسبة عيد الأضحى.

3- المنهجية

بناء على الخصائص الخطابية للصورة، المتمثلة في تمفصلها إلى مكونين[253]: لغوي (الكلمات، الملفوظات...)، وبصري (الأيقونات، الألوان ...). سنعتمد في تحليل هذا الإعلان الإشهاري على الاقتراحات النظرية للسيميائيات التي تنظر عموما للموضوع المحلل من زاوية محددة[254]:

- يمثل الموضوع المحلل (نص، صورة...) كلا دالا.

---

(252) أستاذ السيميائيات وتحليل الخطاب. كلية الآداب بالجديدة. المغرب

(253) **Coquet, Michel**. «Le discours plastique d'un objet ethnographique» in Actes sémiotiques. V. 44. 1983.

(254) **Greimas (A. J). Courtes (J).** Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p. 252.

- ينتظم من حيث بنيته إلى مستويات، لذلك تحلل السيميائيات الموضوع اعتماداً على المستويات: اللغوية، التصويرية والتشكيلية.

يسمح تحليل هذه المستويات باستنتاج المقومات الدلالية التي تشيد في كليتها دلالة الصورة.

4- مستوى العبارة

يمكن أن نلاحظ بناء على تركيب الصورة، أنها تتكون من مستويين(255):

- مستوى لغوي.

- مستوى أيقوني.

سنقف عند عناصر كل مستوى قبل أن نشيد دلالة العبارة.

1.4. المستوى اللغوي

يتحقق هذا المستوى، انطلاقا من المساحة الكلية للصورة، من خلال عنوان ونص وشكل كتابي.

الشكل الكتابي الذي يميز المستوى اللغوي هو شكل الكتابة الترسلية، حيث تتخذ الصورة شكل رسالة وتتحقق بناء على مجموعة من التقنيات الشكلية التي تميز هذا النمط من الكتابة:

- الإشارة إلى مكان الكتابة هو الدار البيضاء، المقر الرئيس للمؤسسة البنكية.

- زمن تحريرالرسالة، وهو التاريخ الميلادي: 18-11-2008.

الخطاب في الرسالة موجه إلى مرسل إليه، يتحدد من خلال وحدتين معجميتين: سيدتي، سيدي.

نلاحظ أن المرسل - إليه يدرج بصيغة العموم؛ لا يحمل سمات تتعلق بالسن أو بالمجال المهني أو الاجتماعي أو أي سمة يمكن أن تحدد هيئة المرسل - إليه.

غيرأن المتلفظ وقبل أن يدبج نص الرسالة، يستهلها في أعلى الصورة بعنوان رئيس:

الهمزة نزلات في وقتها!

يستهل الملفوظ بالوحدة المعجمية: الهمزة.

(255) **Floch. Jean Marie.** Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. p. 148.

– معجميا: تنتمي هذه الوحدة للمعجم اللغوي الشعبي، ولها استعمال وتداول يحدد لها مجموعة من المقومات السياقية، فهي تحيل على:

– الفرصة السانحة التي تغتنم وتحقق كسبا ماديا لمغتنمها.

– تركيبيا: الوحدة المعجمية: الهمزة، تتميز بالتبئير، وتلعب وظيفيا دور الفاعل المقدم الذي ينجز فعل ← الهمزة نزلات، فالفعل: «نزلات»، يشخص فعل النزول.

– زمنيا: «نزلات في وقتها!» يحيل الجزء الثاني من الملفوظ على زمنية الحاضر، نزلت في وقت ملائم وليس في زمن فجائي، إنه زمن متواقت.

– استعاريا: يتم تشخيص هذه الوحدة كالآتي؛ فهي تحمل سمة: + إنسان، لأنها تقوم بفعل النزول. يتضمن الفعل الملفوظ هذا في مقولة مكانية :

أعلى/ أسفل.

يتم النزول من أعلى إلى أسفل، كما أن هذا العنوان الرئيس يأخذ له موقعا في أعلى الصورة وفق جهتين:

يمين الصورة / شمال الصورة

الهمزة نزلات/

بعد الإحالة على المرسل – إليه بصيغة العموم، يقدم المتلفظ نص الرسالة، ويتكون من ملفوظات متعددة من حيث الصياغة:

ملفوظ تقريري: ابتهاجات عيد الأضحى تقترب.

يحيل الملفوظ بصيغة تقريرية على مقومات البهجة والفرح التي تقترن بعيد الأضحى، وهي تختزل إلى مقوم انفعالي:

السرور / لا – سرور

(بهجة العيد)

ملفوظ/ استفهامي: حتما تتساءلون كيف يمكنكم قضاء هذه المناسبة بكل طمأنينة دون التأثير على ميزانيتكم؟

يتوجه الملفوظ إلى المخاطب بصيغة الجمع، أو المخاطب «الموسع»[256]. فهو يستحضر من خلال الأفعال: تتساءلون، يمكنكم، المتلقي.

- الملفوظ: دون التأثير على ميزانيتكم

يحيل على مقومات دلالية: اختلال الميزانية ← اختلال القدرة المادية.

إن الملفوظ اللغوي الذي يتوجه إلى المرسل - إليه، يدل على أن حالة السرور والبهجة التي تميز الاحتفاء بعيد الأضحى يمكن أن تتحول إلى حالة أخرى، سمتها الأساسية هي اختلال التوازن. يجعلنا الملفوظ الموجه إلى المخاطب أمام مقولة انفعالية:

السرور / اللا - سرور
بهجة العيد ⟵ اختلال القدرة المالية.

تدمج هذه المقولة الانفعالية داخل خطاب الرسالة وضعية سردية تنهض على كل مقومات المحكي؛ هناك ذات فاعلة توجد في حالة اختلال، ويمكن أن تندرج داخل مسار سردي؛ الطرف الأساس في هذه الوضعية السردية هو المخاطب الذي يصبح ذاتا فاعلة يمكن أن تصبح في حالة خاصيتها الرئيسة هي اختلال التوازن الاجتماعي، وبالتالي فإن رغبتها تقترن بالعودة إلى حالة التوازن.

وضعية التساؤل يوازيها جواب، لتجاوز وضعية الاختلال من خلال الملفوظ: لا داعي للقلق! وهو ملفوظ مسكوك يهون على المتلقي من الخوف من وضعية الاختلال.

المقطع الثاني من الرسالة يستهل بملفوظ [257]:

«وفا سلف تضع رهن إشارتكم»: وهو ملفوظ تعاقدي، لأنه يقترح على المتلقي عرضا من خلال تعاقد:

- العروض المقترحة، يصفها المتلفظ، أولا، بأنها «استثنائية»:
يحيل الوصف: «استثنائية»، على مقومات:
التفر ، التميز، في علاقتها بالعروض الأخرى.
استثنائية / عادية
(التفرد / التميز)

(256) **Benveniste (Emile).** Problèmes de linguistique générale. p. 199.

(257) **Greimas (A. J) Courte (J).** Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p. 70.

إن العقد المقترح على المتلقي لا يصاغ من خلال حروف، ولكنه يتحقق بناء على لغة عددية ورقمية، كل عقد يقدم بصيغة رياضية تصاعدية، تقوم أولا على ذكر قيمة الاسترداد في الشهر، ثم مدة الاسترداد وأخيرا المبلغ الكلي للعرض.

يتضح من خلال الصيغة الرقمية أن العنصر الحاسم فيها هو الرؤية، إنها تنصب على أول رقم، وهو قيمة الاسترداد التي تبدو ضئيلة مقارنة بالمبلغ الكلي.

المقطع الأخير في الرسالة، يخصص لطرائق التواصل وللتوقيع. تشير الرسالة إلى نقط الاتصال: «أقرب وكالة وفا سلف، نقطة بيع معتمدة، مرشد الزبائن على الهاتف». إن الوحدات المعجمية التي تصف طرائق التواصل: «أقرب وكالة، مرشد الزبائن»، تحيل على وسائل اتصال قادرة على تحقيق القرب من المؤسسة، إنها تنطوي على مقولة مكانية:

القرب / البعد

التواصل / اللا - تواصل

تختتم الرسالة في نهاية المقطع الأخير بتوقيع مزدوج، هو من جهة على شكل شعار المؤسسة وتوقيع اسمي، يحمل اسم مدير التسويق. إن صيغة التوقيع لا تكتفي بالصيغة المؤسساتية، ولكنها تقترن بالتوقيع الاسمي. يقصد المتلفظ إلى أن لا تكون خاتمة الرسالة عامة ومجردة، يريد أن تقترن الرسالة بتوقيع اسمي يحيل على مقوم: الالتزام، لذلك تحيل صيغة التوقيع على مقولة:

الالتزام / اللا - التزام

2.4. المستوى البصري

سنحلل على هذا المستوى الخصائص المختلفة للعبارة البصرية للصورة وتتمثل في التكوين الخطي والكروماتي (الألوان وقيمتها) والبلاستيكي(258)، وتمفصل هذه المكونات مع النص اللغوي.

نلاحظ أن مساحة الصورة تتمفصل إلى ثلاثة شرائط أفقية:

الشريط الأول: يمتد من أول الصورة في اتجاه أفقي، وهو يتضمن الملفوظ اللغوي: الهمزة، ثم صورة الكبش.

الشريط الثاني: هو الذي يتضمن النص اللغوي والمعطيات الرقمية.

الشريط الثالث: هو الذي يحيل على طرائق التواصل وتوقيع الرسالة.

(258) **Floch, Jean Marie**. Petites mythologies de l’œil et de l’esprit, pour une sémiotique plastique. p. 150.

3.4. المستوى التصويري

نقف فيه عند الوحدات التي تتكون منها الصورة[259]، وهي الوحدات التي تحيل على معادلات في العالم الطبيعي. يتحدد هذا المستوى بدءا من الشريط الأول وفي أعلى الصورة.

أ- أعلى الصورة:

نلاحظ على شمال الشريط: صورة كبش في حالة نزول مرتديا مظلة، وهي التي يقفز بواسطتها الطيار للنزول على سطح الأرض.

- **البعد الكروماتي على مستوى هذا الشريط:** في العمق الذي توجد فيه هذه الصورة، هناك شساعة كونية تتكون من زرقة واضحة هي الغالبة، تتداخل فيها نقط بيضاء على شكل غيوم: الصور كلها تحيل على السماء.

العلاقة بين الكائن الحيواني والسماء تدل، إذن، على أنه ينزل من الأعلى، من السماء. تقترن هذه العناصر بمقولة جهية:

النزول/ الصعود

(نزول الكبش من الأعلى)

- مونولوجية الصورة: صورة الكبش في كليتها تتجزأ إلى هذه العناصر:
- كبش بقرون كبيرة.
- يطل بابتسامة عريضة.
- وبوجه ضاحك.
- جسم الكبش تكسوه صوف كثة، ناصعة البياض.
- ينزل من فضاء شاسع نحو الأرض.

هذه السمات الجزئية لصورة الكبش تحدد ملامح الكبش الذي يوجد في حالة نزول.

الشريط الثاني:

- **الجانب الخطي:** ثلاثة أرقام منفصلة، كل رقم يتكون من ثلاثة أرقام تمثل المبلغ الكلي ومبلغ الاسترداد وزمن الاسترداد.

---

(259) **Floch Jean Marie.** «Figures. conicité et plasticité». in La figurativité II Actes sémiotiques VI. 26. 1983.

انظر أيضا:

بنكراد سعيد. سيميائيات الصورة الإشهارية**:** الإشهار والتمثلات الثقافية**.** ص**.** 36

- **الجانب الكروماتي**: تقدم الأرقام بألوان متباينة: الأزرق الأخضر والبنفسجي. وهي ألوان تتأطر داخل فضاء الزرقة الذي تجسد السماء، إنها تمثل العروض التي يقترحها المتلفظ في الإعلان الإشهاري.

البعد التربوي: في الشريط الثاني، نلاحظ وجود ثلاث مظلات كل مظلة بلون، هو في نفس الوقت لون الأرقام الخاصة بالعروض: وهي الأزرق، الأخضر ثم البنفسجي. لأن كل مظلة تتعالق بعرض من العروض، فهي تحيل على نزول العروض المالية من الأعلى نحو الأسفل.

الأعلى / الأسفل

(نزول العروض).

الشريط الثالث: أسفل الصورة.

- **البعد البلاستيكي**: يتميزهذا الشريط ببعد بلاستيكي، إنه يتكون من دلائل خطية وكروماتية، تسهم في تركيب الرمز المميز للمؤسسة البنكية: دائرة نصفها باللون الأصفر، والنصف الآخر باللون الأزرق. يخترقها من الوسط سهم باللون الأسود.

يتجه السهم إلى اليمين، لذلك فإن السهم بشكله البلاستيكي يحيل على مقولة زمنية:

الاستمرارية / الانقطاع

كما أن زمن الدائرة، يتشكل أصلا من خط، والخط حينما يغلق، يتحول إلى شكل مغلق –مثل الدائرة . ذلك أن الشكل المغلق يدل على قيم الامتلاء والدقة[260].

أما على مستوى الرمزية الكروماتية، فإن اللون الأصفر الذهبي، المستثمر في الدائرة، يرمز إلى الغنى والرخاء والفرح[261].

اللون الآخر الذي يدخل في تركيب بنية لون الدائرة هو الأزرق، ويرمز إلى قيمتين: الدينامية والوفاء.

الدينامية / السكون

الوفاء / الخيانة

تحت العلامة المميزة للمؤسسة البنكية، ملفوظ لغوي: «مشاريعكم في تقدم».

---

(260) **Haas. C R.** Pratique de la publicité. P115.

(261) Ibid. p. 115.

يتوجه الملفوظ إلى المخاطب بصيغة الجمع، اعتمادا على عنصر تركيبي:

ضمير المخاطب، وهو يقترن بالوحدة المعجمية: مشاريع، التي تدمج كل أنواع المعاملات. تتضمن هذه الوحدة المعجمية مقومات:

الاستثمار.
الربح.
الاستهلاك.
كما أن الوحدة التي تتعالق بها: في تقدم، تولد مقومات:
زمنية: الاستمرار/ الانقطاع
اقتصادية: التطور / الانكماش

بناء على المقولة الطبولوجية المميزة للصورة: أعلى/ أسفل، نلاحظ أن الفضاء الأسفل يتميز، ببروز مقولة مكانية: سماء/ أرض، تبدو الأرض بصفتها فضاء مثل سهل للرسو منبسط، بخضرة مخملية، كثيفة. الصورة التي تميز هذا الفضاء هي صورة الكبش وهو ينزل على سطح هذا الفضاء.

5- محتوى الصورة

لقد قمنا في العناصر السابقة بوصف مظاهر العبارة، لذلك سنحاول الآن إبراز كيف تسهم هذه العناصر في تشييد دلالة الصورة انطلاقا من الفرضية المنهجية التي تعتمدها السيميائيات المركبة، وهي وجود علاقة اقتضاء وتلازم بين العبارة والمحتوى.

يمكن أن نلاحظ أن الصورة الإشهارية، موضوع التحليل تشتغل وفق مبدأ الاستدعاء(262) الذي يعد آلية أساسية في الخطاب الإشهاري.

تظهر الصورة أولا على شكل رسالة(263)، وتتميز بخاصية أساسية هي أنها تستجيب للشروط الفنية التي يتطلبها الإشهار المباشر على شكل رسالة. فهي تجسد نمط الإشهار المباشر(264)، أي الذي يتوجه بصورة خاصة إلى فرد. إنه يرمي إلى تذويت العلاقة بالمتلقي، وإلى تشييد أثر الفردية وجعل التواصل من المرسل نحو المرسل-إليه شخصيا. إن الرسالة اسمية، لقد بعثت إلى مرسل-إليه بشكل شخصي، بتحديد اسمه الخاص.

تدل هذه الصيغة على أن المرسل يعرف جيدا الاسم الخاص للمرسل-إليه، أي أن التواصل يتحقق بناء على اقتسام قيم مشتركة.

(262) **Hass. C. R**. Pratique de la publicité.p151.

(263) Ibid p. 322.

(264) Ibid. p. 321.

إن المرسل المتمثل في المؤسسة البنكية لا يوجه للمرسل إليه إرسالية ذات مقاصد تجارية واستهلاكية ولكنه يذكره عبر هذا الاختيار الخطابي أنه ينسج بنية تواصل شخصي، تواصل قرب. وتعد هذه النتيجة أول حلقة في سيرورة الإقناع.

كما أن الرسالة تتميز بخاصية مهمة بالنسبة لنمط الإشهار المباشر وهي التطرق للموضوع بشكل مباشر دون الإسهاب في مقدمات، ذلك أن المتلفظ مباشرة بعد صيغة التذكير التي يشير فيها للمتلقي، يشرع في الحديث عن أفراح عيد الضحى.

تستعمل الرسالة أسلوبا يتميز بالكثافة دون أن تستثمر أساليب الكتابة التقليدية، فالملفوظ: «ابتهاجات عيد الأضحى تقترب»، يجسد سياق السرور الذي يميز عيد الأضحى.

تتميز الرسالة على مستوى تركيب بنيتها بالوحدة والالتحام رغم أنها تقدم عناصر متعددة:

- تقدم بكتابة تعبيرية سياق عيد الأضحى.

- تقدم مباشرة بعد ذلك، العروض التي تقترحها على المتلقي بدون انتقال فجائي على شكل أرقام.

يعتمد المتلفظ في تركيب الصورة على تمفصل المستوى اللغوي في علاقته بالمستوى البصري؛ عناصر النص اللغوي للرسالة تستدعي الشكل البصري، يمكن أن نلاحظ ذلك كالآتي:

الصورة ⟵ رسالة

مرسل ⟵ متلقي

↓

المقولة الانفعالية: سرور / لا - سرور

(بهجة العيد) (اختلال القدرة المالية)

↓

إن المقولات التي استخلصنا حين حللنا شكل العبارة، تبرز أن ملفوظات الرسالة تبلور مقولة انفعالية: سرور/ لا سرور، تدل على حالة السرور المقترنة بسياق العيد. غير أن الملفوظ الاستفهامي في الرسالة يدمج دلاليا مقوم اللا- سرور الذي يجسده: اختلال القدرة المادية.

سرور ⟵ لا - سرور

(اختلال القدرة المادية)

يدمج الملفوظ الاستفهامي داخل خطاب الرسالة وضعية سردية، يضع المتلقي مثل ذات فاعلة يمكن أن تعيش حالة اختلال على مستوى توازن نظامها الاجتماعي، لذلك تنزع هذه الذات نحو

تجاوز هذا الاختلال، بمعنى أن الرسالة تخلق من المتلقي فاعلا ينخرط في سيرورة سيميائية ينجز داخلها فعلا، لكي يستعيد حالة التوازن التي يجسدها المقوم الأول من المقولة: السرور.

على مستوى الصورة ، تتعالق حالة الاختلال الاجتماعي التي تبلورها -دلاليا- مقومات النص اللغوي مع المكون البصري، لأن سؤال الاختلال يجد جوابا له في المكونات البصرية للصورة. أول عنصر في هذه المكونات هو صورة الكبش الذي ينزل ملتحفا مظلة الطائرة التي يقفز بواسطتها الطيار للنزول.

تتأطر صورة الكبش شمال الصورة ضمن الشريط الأول من مساحة الصورة عامة. تقابل هذه الصورة على اليمين عنوان الرسالة: الهمزة نزلات. أول مقولة تشير لها الصورة هي المقولة الجهية: النزول/ الصعود، حيث يتحقق فيها مقوم النزول، نزول الكبش من الأعلى لأن الصورة تجد لها موقعا داخل شساعة كونية هي شساعة السماء.

يشتغل المكون البصري بعناصره وفق مبدأ الاستدعاء[265] الذي يحدد له المنظرون للخطاب الإشهاري في علاقته بعلم النفس، آليات متعددة مثل التلاصق أو التشابه. غير أن ما يميز الصورة التي نحللها، هو الاستدعاء القائم على الترابط الثقافي على مستوى عام. تستدعي الصورة نصا غائبا هو القصة القرآنية، قصة الذبيح، قصة إبراهيم الخليل عليه السلام. إن النص الغائب هو النص القرآني، يقول تعالى: ﴿**وَقَالَ إِنِّي ذَاهِبٌ إِلَى رَبِّي سَيَهْدِين، رَبِّ هَبْ لِي مِنَ الصَّالِحِينَ، فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَام حَلِيم، فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ، فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ، قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ، إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ، وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ، سَلَامٌ عَلَى إِبْرَاهِيمَ، كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِين**﴾[266].

يذكر تعالى أن إبراهيم سأل ربه أن يرزقه ولدا صالحا، فبشره الله بغلام حليم هو إسماعيل عليه السلام، ولما كبر واشتد عوده وأصبح يدبر مصالحه مثل أبيه، رأى إبراهيم عليه السلام في المنام أنه يُؤْمَرُ بذبح ولده. يقول ابن كثير في البداية والنهاية: «قال عبيد بن عمر أيضا وهذا اختبار من الله عز وجل لخليله في أن يذبح هذا الولد العزيز الذي جاءه على كبر وقد طعن في السن»[267].

(265) **HASS. C.** Pratique de la publicité. p. 151.

(266) **القرآن الكريم**. سورة الصافات. الآية 99**.**

(267) ابن كثير**.** البداية والنهاية**.** ص149**.**

إن قصة إبراهيم الخليل تجسد معنى الابتلاء والاختبار، اختبار الله لإبراهيم بأن أمره بذبح ابنه الذي رزق به على كبر. ورغم حالة الشدة التي وجد فيها إبراهيم نفسه، فإنه استجاب لأمر الله ثم عرض ذلك على ابنه الذي قال له بأن يفعل ما يؤمر به. وآنذاك نُودِيَ عليه من الله تعالى: ﴿**وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ**﴾.

يستثمر المتلفظ، إذن، النص الغائب لخلق علاقة تجاور، على المستوى الفني، بين فعل من أفعال القصة القرآنية ﴿**وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ**﴾، وفعل نزول الكبش الذي تجسده الصورة.

هناك عناصر فنية هي التي تسمح بإقامة العلاقة بين مكونات الصورة الإشهارية والنص القرآني:

- وصف حالة السرور المقترنة بالعيد وصورة الكبش الذي يهبط من الأعلى داخل شساعة الفضاء.

يقول ابن كثير: «وعن ابن عباس هبط عليه من ثبير (جبل بظاهر مكة) كبش أعين...»[268].

تأويل الذبح العظيم يميل إلى فرضية الهبوط.

- حين نقف عند مورفولوجية الصورة، نلاحظ أنها تتميز بمجموعة خصائص:

- كبش بقرون كبيرة.
- كبش بعينين كبيرتين واسعتين.
- وجه ناصع.
- جسم الكبش تكسوه صوف كثة، ناصعة البياض.

هذه الخصائص المورفولوجية التي يحملها المتلفظ على صورة الكبش، تجد مرجعية لها في آراء المفسرين والمؤرخين. يقول ابن كثير: «والمشهور عند الجمهور أنه كبش أبيض أعين أقرن رآه مربوطا بسمرة في ثبير»[269].

وهي التي يصفها ابن كثير على الشكل الآتي:

- كبش:
- أقرن ⟵ صوف بيضاء، ملمحه، هيأته بيضاء.
- أعين، عن ابن منظور في لسان العرب: "وإنه لأعين إذا كان ضخم العين واسعها"

(268) نفسه. ص149.

(269) نفسه. ص149.

- أقرن، عن ابن منظور: "وكبش أقرن: كبير القرنين"

يحدد نص ابن كثير مظاهر الصورة التي يكون عليه كبش الأضحية عند الأغلبية من الناس، وتحدد مورفولوجيته الجسدية من حيث اللون وشكل العينين وشكل القرون. تشكل هذه المظاهر الصورة - النموذج(270) التي يحبذها كل مسلم يلتزم بالسنة، لذلك فإنها -الصورة-تسكن المتخيل والمرجعية الثقافية. تعد الصورة المجسدة لعبارة النص القرآني: «الذبح العظيم»، بمعنى أنها تمثل صورة من الصور المرجعية في الثقافة الإسلامية.

يقيم المتلفظ عبر آلية التجاور الفني علاقة مماثلة بين صورتين:

- صورة الكبش (كبش إبراهيم) - أيقون الكبش في الصورة الإشهارية.

- أقرن		- قرون كبيرة
- أعين	← مماثلة	- كبش بعينين واسعتين
- أبيض		- وجه ناصع
		- جسم الكبش تكسوه صوف كثة ناصعة البياض.

تستعير الكتابة في هذه الصورة الإشهارية، إذن، قصة إبراهيم الخليل لترسيخ مقوم دلالي: حالة الشدة، الناجمة عن الاختبار والابتلاء:

- القصة القرآنية - الصورة الإشهارية
- تعرض إبراهيم الخليل للابتلاء - المتلقي- المستهلك - المحتمل.

حين أمره ربه بذبح ابنه

- حين عرض الأمر على ابنه - اختلال التوازن بين:

قال له أن يفعل ما يؤمر السرور/ لا - سرور

تضمنها ابتهاجات/ ا لتأثير على القدرة المالية

حالة إبراهيم في عيد الأضحى

القصة القرآنية ↓

↓ حالة الشدة بسبب الفقد المادي.

حالة الشدة

(بفعل أمر الله ذبح ابنه إسماعيل)

(270) **Durand Gilbert.** Les structures anthropologiques de l'imaginaire. p73.

نلاحظ أن الصورة الإشهارية تضع المتلقي الذي يعد بالنسبة للخطاب الإشهاري قابلا لأن يتحول إلى مستهلك محتمل، في موضع ذات تعيش وضعية اختلال؛ فهي توشك أن تحرم من حالة السرور التي يعد عيد الأضحى مصدرا لها بسبب إمكانية غياب مستلزمات العيد المادية وخاصة الأضحية. لذلك فإن تجاوز حالة الشدة والعودة إلى حالة التوازن الاجتماعي وضمان حالة السرور، يعد رهينا بفعل معين. يفترض أن هذا الفعل يحقق تحولا من حالة الاختلال إلى حالة التوازن.

في القصة القرآنية حالة الشدة والإيمان ، والجزاء يكون من جنس العمل. وبفعل إلهي أيضا يُعَوَّضُ إبراهيم الخليل ابنه إسماعيل عليهما السلام، بذبح عظيم. أما في الصورة الإشهارية، فإن مصدر الرسالة: المؤسسة البنكية هو الذي يتكفل ببعث أضحية العيد. إن الشكل البصري الذي يقدم صورة الكبش في حالة هبوط، لا يخلو من مقاصد بالنسبة للمتلفظ. إنه يجعل من فعل المؤسسة البنكية عطاء، نوعا من الهبة، يظهرها وكأنها تقتسم مع الزبون معاني التضحية والفداء، فهي تحرص على استمرار حالة السرور التي تقترن بعيد الأضحى ولا ترغب في أن تتحول هذه الحالة إلى حالة لا – سرور بفعل اختلال التوازن المالي.

كل العناصر الشكلية على مستوى فضاء الصورة ترسخ هذه المقومات الدلالية: في الصورة. يبئر المتلفظ صورة الكبشز يضعه في الأعلى، في صدارة الصورة. يظهر النزول كأنه يتم بدون شروط، حيث لا يشهر المتلفظ العروض المرقمة بالمبالغ المالية والأقساط الواجب تسديدها وزمن الاسترداد. يعتمد المتلفظ، إذن، استراتيجية التعمية بخصوص المظهر المادي والمالي للعرض، بحيث لا ينكشف مظهر المؤسسة التي تقدم قروضا من أجل الربح والزيادة في رقم معاملاتها.

تستند الصورة الإشهارية إلى مفهوم النموذج الثقافي[271]، بإقامة هذا التجاور الفني بين عناصر القصة القرآنية والصورة. يعد مفهوم النموذج الثقافي محط تحديدات نظرية مختلفة عند علماء النفس أو علماء الأنتربولوجيا والنظريات الثقافية عامة، فهو يعد بالنسبة ليونغ «بنية نفسية لا واعية»[272]، تكمن وظيفتها في تنظيم أفعال الفرد. إنه يمثل من هذا المنظور «الوحدة الوظيفية» للاوعي الثقافي. إن النموذج الثقافي يرتبط باستعمالات عامة، فما يظهر منه أحيانا هي تمظهراته المختلفة.

من المنظور الثقافي، يمكن أن نعتبر النماذج الثقافية مثل النماذج المرجعية، أي النماذج الأساسية الخاصة بثقافة معينة تكون مشتركة بين جميع أطراف هذه الثقافة.

(271) **Sylvain. Duthois** «Les règles de la séduction publicitaire». in Communication et langages. p. 37.
(272) Ibid. p. 36.

إن قصة إبراهيم الخليل تجسد معنى الإيمان القوي بالمبادئ والتضحية من أجلها. تتخذ التضحية في القصة بعدا قويا حين يستجيب إبراهيم لأمر ربه القاضي بذبح ابنه إسماعيل. لذلك فإن معنى التضحية والبذل يرتقي في الواقع إلى نموذج ثقافي يشكل جزءا من اللاوعي الثقافي للمجتمع الممارس لفعل التضحية. إنه مرجعية ثقافية أساسية مشتركة بين الأفراد وقادرة على إنتاج معان عديدة، لا تتخذ أشكالا وتمظهرات داخل المجتمع، ذلك أن كثيرا من الأفعال والممارسات يمكن أن تجسد هذا المبدأ العام. لذلك فإن الصورة الإشهارية تستعير هذا النموذج الثقافي لبناء الإرسالية الخاصة بها. إنها من هذا المنظور، تحيل على أن المؤسسة البنكية تعد رمزا لقيمة التضحية، إنها تبادر من خلال زمنية عيد الأضحى بالقيام بفعل إنزال الكبش بصفته رمزا للتضحية لفائدة المرسل- إليه الذي يعد هدف الرسالة. إن تبئير أيقون الكبش في الصورة يرمي إلى إقناع المرسل- إليه بأن المؤسسة تولي كبير اهتمامها أولا للمستهلك دون الإفراط في المقاصد المادية التي تكرس منطق الربح.

على مستوى العبارة، تحاول أن ترسخ هذا الإيحاء بأن تجعل العناصر المرقمة لا تتصدر الصورة، ولكنها تأخذ موقعها على مستوى الشريط الثاني من الصورة.

هذه المقومات الدلالية: التضحية، إغفال المقاصد المادية، طمس منطق الربح، ترمي إلى إظهار البنك بمظهر المؤسسة التي تراعي في معاملاتها المالية النماذج الثقافية.

على المستوى التركيبي الذي يقدم لنا فرجة مشهدية بطلها فاعل في حالة اختلال توازن مادي واجتماعي، يمكن أن نلاحظ أن هذه الحالة تجد جوابا لها من خلال فعل المؤسسة البنكية: إنزال الأضحية.

الصورة ← رسالة.

↓

مرسل ← متلقي

↓

حالة أولية ← اختلال التوازن

(هيمنة مقولة اللا - سرور)

↓

استعادة التوازن

حالة نهائية ← (هبوط الكبش)

↓

امتلاك الذات لموضوع الرغبة: أضحية العيد.

حيث نستعيد عناصر العبارة البصرية، نلاحظ أن أسفل الصورة الإشهارية في مقابل الأعلى، يتميز بنزول الكبش على الأرض. يدل هذا الاتصال بفضاء الأرض على أن موضوع رغبة المتلقي- المستهلك المحتمل قد تحقق وحصل على الأضحية. إن الصورة لا تطرح سيناريوهات رد الفعل عند المتلقي: قبوله للعرض أو رفضه له، ولكنها تشخص، أيقونيا، حصول المراد، أي امتلاك المتلقي- المستهلك لما يرغب فيه دون الاستمرار في حالة اختلال التوازن.

اختيار هذا السيناريو يبرز أن الصورة تصرف النظر عن المظهر المادي للعروض التي يقترحها الإعلان وتعطي معنى متعاليا لقيمة التضحية؛ حيث توحي أن إيمانها بقيمة التضحية بصفتها نوعا من البذل الذي يسترخص ما هو أثمن في الحياة، يجعلها تسدي هذه الخدمة للمستهلك.

إن الصورة تضعنا أيضا أمام سيرورة سردية، يكون فيها المتلقي المستهلك المحتمل ذاتا فاعلة، تعاني اختلال التوازن. غير أن ظهور المؤسسة البنكية -واستنادا إلى إيمانها بقيمة التضحية بصفتها نموذجا ثقافيا متعاليا- هو الذي يعيد لهذه الذات التوازن الاجتماعي.

6- العامل-الهدف

رغم أن الخطاب الترسلي الذي تعتمد عليه الصورة لا يحيل، بالنسبة للمرسل- إليه، على سمات تتعلق بالمجال المهني أو الاجتماعي، فإن صيغة الخطاب الذي ترتكز على الأقساط والمبلغ الإجمالي يمكن أن تشير إلى أن الخطاب يضع نصب عينيه هدفا يتمثل في المستخدم الأجير الذي يمكن أن يكون ضحية لاختلال مادي أثناء حلول عيد الضحى، كما أن هذه العينة الاجتماعية تظل وفية لعيد الأضحى في بعده الديني والاجتماعي والثقافي والطقوسي. فهي تتماهى في مظاهر هذه الممارسة السوسيوثقافية ولا يمكن أن تقلع عنها. لذلك فاستهدافها ينبني على تمثل، من لدن الإشهاري، لهذه الفئة الاجتماعية ولرغباتها وتمثلاتها وانتظاراتها السوسيوثقافية. إن الحضور القوي لصورة التضحية في متخيل هذه الفئة هو الذي يمثل الجسر الفعال لنقل الخبر والإرسالية والإقناع بمقاصدها.

7 - خلاصة

يهدف الخطاب الإشهاري عامة إلى استمالة المتلقي من أجل إقناعه بإنجاز فعل الاقتناء لمنتوج معين. ويستثمر الخطاب من أجل بلوغ هذا المقصد استراتيجيات متعددة ومتنوعة. فهو يتجه تارة نحو التأويل المنطقي والعقلاني، وتارة نحو اللاشعور والرغبات والأحلام، وغيرها من آليات الإقناع.

في الصورة الإشهارية التي قمنا بتحليلها، يستثمر المتلفظ النصوص الغائبة في المرجعية الثقافية العربية والإسلامية لصياغة نموذج ثقافي يجد له مصدرا في المرجعية الثقافية المشتركة بين الأفراد.

سيمثل هذا النموذج دعامة لبناء الإرسالية التي تقدمها الصورة وآلية لإقناع المتلقي بالقيم التي تدعو لها.

المراجع والمصادر

أ- العربية

- **القرآن الكريم.**
- **ابن كثير.** البداية والنهاية. دار الكتب العلمية. بيروت. 1994.
- **بنكراد سعيد.** سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية. إفريقيا الشرق. 2009

ب- اللغة الأجنبية

- **Benveniste (Emile).** Problèmes de linguistique générale. Gallimard 1974.
- **Coquet, Michel.** «Le discours plastique d'un objet ethnographique» in Actes sémiotiques. V 44. 1983.
- **Durand Gilbert.** Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Dunod. 1969
- **Floch. Jean Marie.** Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. pour une sémiotique plastique. op. cit.
- **Floch Jean Marie.** «Figures, iconicité et plasticité». in La figurativité II Actes sémiotiques VI 26. 1983.
- **Grelmas (A. J).** Courtes (J) Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Hachette. 1979.
- **Haas. C R**. Pratique de la publicité. Dunod. 1988.
- **Sylvaln. Duthois** «les règles de la séduction publicitaire». in Communication et langages. N° 109. 1996.

ذاكرة حاحا الجريحة

محمد الداهي[273]

تقديم

منذ أن احتككت برواية لبوءة حاحا[274]، لما قدمتها بالمعرض الدولي التاسع عشر للنشر والكتاب[275]، عاينت المجهود المبذول فيها لاستيفاء الشروط الفنية المطلوبة، والاستجابة للتوقعات المنتظرة. ومما أسعف مليكة رتنان على التحكم في زمام الحكي، وتطويع المادة الحكائية خلفياتُها الثقافية(إلمامها بثقافة منطقة حاحا وتاريخها وجغرافيتها)، وكفايتها السردية (قدرتها على إضفاء التخييل على المعطيات الواقعية والتاريخية)، وطموحها لإثبات ذاتها، وسعيها إلى تضميد الذاكرة الجريحة لأهل حاحا.

أستحضر، في تدوين هذا التقديم، ملاحظة دقيقة أوردها جون ريكاردو لتحديد هوية الكاتب (من يكتب بصفة عامة). ليس كل من نشر عملا أحق بصفة كاتب. ولا يمكن أن نجرد من لا يكتب من هذه الصفة[276]. وفي السياق نفسه، قد لا تثير أعمال انتباه النقاد ولا تحظى بالرواج والتداول المنشودين. في حين يمكن لرواية يتيمة أو مسودة في طي النسيان أن تسرق الأنظار إليها بحكم جودتها وقيمتها الفنيتين. ترددت ملكية في نشر عملها لمدة سنوات ساعية إلى بذل مزيد من الجهود حتى يستوفي ما تكتبه الشروط الفنية المتوخاة، ومتهيبة من ردود فعل القراء التي قد تكون مخيبة للآمال. وبما أنها أول تجربة، بعد مخاض عسير، فقد اعترى صاحبتها طموح جامح لإثبات قدراتها الإبداعية، والتعبير عن إحساسها الأنثوي في مقاومة صنوف الاستبداد والقوالب الذكورية.

بالتوغل تدريجيا في ربوع النص يتضح أنه كتب بحب عارم.. ومن الحب ما قتل.. قد تكون مليكة قد استفرغت فيه جهودها ومدخرها من الحكي، وهو ما ينذر- لا قدر الله- بنضوب مخيلتها وعقمها. وقد تصاب بصدمة عابرة لكون عملها لم يتلق الحب عينه الذي كتبت به. وكثير من الأسماء

(273) أستاذ باحث في السيميائيات والسرديات. كلية الآداب – الرباط/ المغرب

(274) **مليكة رتنان.** لبؤة حاحا. شركة المدارس النشر والتوزيع. الدارالبيضاء 2013

(275) يوم السبت 6 أبريل 2013 برواق مجموعة مكتبة المدارس.

(276) **Jean Ricardou** «Ecrire en classe». Pratiques n° 20. juin 1978. pp. 23-70.

خفت نورها بسبب صدمة البداية أو فتحت لها أبواب بعد أن حالفها الحظ في نيل الإعجاب والتقدير المتوخيين.. آمل أن تكون هذه الرواية فاتحة خير تحفز صاحبتها على إنتاج روايات أخرى، وتثبت، من خلالها، أنها أحق بصفة الكاتبة الروائية وأجدر بها.

شيدت مليكة رتنان عالمها الروائي على خلفية تاريخية ممتدة على وجه التقريب من عام 1504 إلى عام1519م(277).لكنها استطاعت، بمؤهلاتها السردية، أن تضفي الطابع التخييلي على المعطيات التاريخية، وتمنح للشخصيات المرجعية(278) أدوارا جديدة لا تمت بصلة لما هو متداول ومبرمج بشكل مسبق(279). وهي من بين الميزات التي استثمرتها الروائية حتى لا يكون عملها رديفا للواقع أو نسخة طبق الأصل من تاريخ منطقة حاحا.

1- العنوان

أ- وظائفه ودلالاته

يسعى العنوان إلى وسم الكتاب لتفادي أي لبس(280). وهو يؤدي وظائف متعددة يمكن أن تُختزل عموما في ثلاث وإن كانت تتفاوت في تجليها وترتيبها وفق طبيعة المقصدية المتوخاة منها : تسمية الكتاب، وإبراز محتواه، وإغواء الجمهور(281). وفي هذا السياق عنونت مليكة رتنان باكورتها الروائية ب» لبؤة حاحا» سعيا إلى مخاطبة أفق انتظار القارئ، وإثارة فضوله، وحفزه على اقتناء عملها وقراءته والاستمتاع بعوالمه.

ينتمي عنوان الرواية إلى العناوين المُذوتة subjectivés التي تسمى باسم الشخصية الرئيسة أو لقبها أو سمة من سماتها (على نحو مدام بوفاري لفلوبير، وبول وفرجيني، والأب غور لبلزاك، واليتيم لعبد الله العروي..). اضطرت الروائية، بإيعاز وتواطؤ مع الناشر، إلى إثبات كلمة على ظهر الغلاف سعيا إلى تبديد اللبس عن العنوان حتى يؤدي وظيفته التقريرية، ويصبح ميسرا لدى شريحة عريضة من القراء. وهكذا تجردت « لبؤة حاحا» من الطابع البهيمي وأضحت موسومة بطابع

(277) هذا ما يمكن أن نستنتجه من التواريخ المثبتة في الرواية. وهي تحيل إلى فترة انهيار الدولة الوطاسية وتفككها، وظهور الدولة السعدية بعد اشتداد وطأة البرتغاليين الذين ألحقوا أضرارا بالمصالح الاقتصادية والاجتماعية لأهل الجنوب. واستطاع السعديون أن يحرروا كثيرا من المناطق الجنوبية بما فيها مدينة أسفي بعد قتل القائد يحيى أوتاعفوفت عميل البرتغاليين عام 1519م.

(278) فهي وإن كانت تؤدي أدوار ثابتة بصفتها إرساء مرجعيا يحيل إلى التاريخ فقد أسندت إليها أدوار تخييلية غير قابلة للتحقق والتثبت منها.

(279) انظر في هذا الصدد: **فليب هامون**. سيميلوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. ص 40.

280 - **Gérard Genette.** p. 76.

(281) نفسه. ص 74.

بشري. هو لقب أطلق على زاينة الحاحية المنحدرة من أسرة آل محاند المعروفة بشهامتها وتقواها وعزتها وأنفتها. لم تتحمل أن يتعرض عزيب والدها الأمغار حيان بن محاند لغارة يقودها موسى الحران معززا بفيلق من جنوده وفرسانه. لبست ملابس زوجها يحيى العسكرية، وحضت رجال حاحا على الذود عن أرضهم وعزتهم، ومحاربة الأعداء الذين عاثوا في منطقتهم فسادا وجورا. لكنها سقطت في فخ عدوها الذي كان يبحث عنها لإخضاعها وإذلالها، وإضعاف شوكة أهل حاحا بعدما أنهكهم الجفاف والسيبة واستباحة الدماء. بعد سقوط الخوذة عن رأسها وانسدال شعرها الكستنائي انكشفت هويتها. وفي غمرة هذا الحدث المفاجئ تولد عنوان الرواية.

«تقدم موسى بفرسه قائلا:

لبؤة آل حاحا! لقد وفرت علي مشقة البحث عنك.

هرولت الدادة إلى زاينة لمساعدتها والذود عنها، وما أن حطت عينا الحران عليها حتى انفجر ضاحكا وهو يصيح:

أفعى آل حاحا!.. مرحى .. يا لهذه الصدف السعيدة حققتما مرادي وقلصتما مسار البحث عنكما» ص 30.

تلفظ موسى بعبارة « لبوءة حاحا» بطريقة ساخرة لاستفزاز مشاعر زاينة، والتقليل من سطوة شجاعتها وبسالتها، ثم نعت مرافقتها الدادة بأفعى حاحا للتعبير عن الحقد الذي يكنه لها، و التنقيص من قيمتها لحقارتها ومكرها وغدرها.

ردد موسى عبارة العنوان بصيغة معدلة «أهلا لبؤة آل حاحا، تفضلي، اقتربي» ص36. للاستهزاء من زاينة وإذلالها في عز الليل. لكنها أحبطت كل محاولاته الطائشة والنزقة للنيل من عرضها والاستخفاف بكرامتها والانتقام من أهلها.

وفي حديث يحيى بن تاعفوفت مع الحاكم البرتغالي تطرق إلى جرأة اللبوءة (وهو يقصد زاينة) في إحداث أذى بالجنود رغم أنهم مدججون بالسلاح « الأذى الذي سببته اللبوءة إلى حد الهجوم على جنود وفرسان مدججين بالأسلحة أيها الكونت» ص71.

ولما أوهمت زاينة موسى الحران بقبول العيش معه في القصر، بدأ يستعمل لفظ» اللبوءة» في سياقات توحي برقة شعوره ورهافة حسه. وهو ما جعل زاينة تتأكد من كون قناع القسوة والطغيان الذي يظهر به موسى للعيان يخفى وراءه قلبا نابضا بالمشاعر الجياشة. تحول، في نظرها، من وحش خطير إلى قط أليف يداعبها بأعذب الألفاظ وألطفها. «أتثوقين يا لبؤتي إلى معرفة من سبقنك إلى

شغل فكري» ص185. «ألم أقل لك يا لبؤتي أنك فاتنة بحسنك وبتفكيرك» ص197. «أأنتم هنا؟ لبؤتي، لقد بحثت عنك في كل أرجاء القلعة إلى درجة القلق عليك، أأنت بخير؟» ص211.

وإن كانت زاينة هي لبوءة حاحا فمن هو أسد حاحا؟

وردت عبارة «أسد حاحا» على لسان الكونتيسا لإطراء شجاعة حيان وتقدير دوره البطولي. «أهلا بأسد حاحا وبطلها المغوار» ص271. وآثرت العيش معه لأنها لمست فيه الرجل الذي يمكن أن يحميها ويرعاها ، ويشعرها بإنسانيتها وأنوثتها، ويحبها ويوقرها عوض أن يتعامل معها كدمية يتباهي بها أمام الأغراب والمتملقين. وقد ورثت « لبوءة حاحا» عن أبيها ثروة نفسية متوقدة للدفاع عن عرينها، وصد الغزاة عنه حتى النفس الأخير.

ويقترن لفظ الأسد أيضا بالشريف محمد بن عبد الرحمن . «رفع الأسد العجوز يده بغية الهدوء والصمت» ص172. «إجماع قبائل المصامدة على مبايعة الشريف العجوز، التحاق عمه حيان بصفوف المجاهدين المآزرين للأسد الكهل» ص177. وإن أصبح كهلا منهكا، فهو محاط بهالة من التقدير من لدن قبائل جنوب المغرب لورعه واستقامته ووطنيته وشجاعته. ولما حج إلى الحرمين الشريفين التقى وليا صالحا فأسعفه على فك شفرة رؤيا كثيرا ما راودته في منامه.كان يتراءى له أسدان يخرجان من إحليله، ويتبعهما الناس إلى أن يدخلا صومعة. بين له الولي الصالح أن ولديه (مولاي أحمد ومحمد الشريف) سيكون لهما شأن كبير. وتأكدت النبوءة باقتفاء الابنين أثر والدهما في الدفاع عن حوزة الوطن. ولما توفي واصلا الجهاد إلى أن ألحقا هزائم نكراء بالعدو البرتغالي وعملائه، وحررا المناطق المحتلة.

بالجملة، ورد لفظ «اللبوءة» في سياقات مختلفة. وهو يحتمل أحيانا معاني سلبية للحط من قيمة زانية ومعاملتها كما لو كانت حيوانا متوحشا وماكرا. وبالمقابل، يتضمن إيحاءات إيجابية بالنظر إلى دورها البطولي دفاعا عن كرامة أهل حاحا وشرفهم، واعتزازا بتاريخهم الحافل بالأمجاد والبطولات. وهي، في كل الوضعيات التي واجهتها، تعتمد على شجاعتها وبسالتها، وتستعين بمؤهلاتها الذهنية حرصا على صون عرضها، و الرفع من معنوياتها، والتشبث بتلابيب الأمل.

ب- شفرات العنوان

يستوعب العنوان شفرات متعددة[282] تحيل إلى ما احتفظت به الذاكرة مما سبق فعله وقراءته. ونركز على ثلاث منها:

(282) وهي خمس شفرات (الشفرة التأويلية، والشفرة الرمزية، والشفرة الثقافية، والشفرة الحكمية Code gnomique (تشمل العلم والمعرفة والحكم والأمثال)، وشفرة الأفعال والسلوكات code proaïrétique (ما يتعلق بالأعمال والأحداث والوقائع والأنشطة والحركات). اقتصرنا على الوظائف الثلاث الأولى . انظر:

Roland Barahes. S/Z. édition du Seuil.1970. pp 25-27.

1- الشفرة التأويلية: يعنى بها التمييز بين الحدود(الشكلية) التي يتكثف، بفضلها، اللغز وينطرح ويتشكل، ثم يتعطل، وأخيرا ينكشف (أحيانا تنعدم هذه الحدود، وغالبا ما تتكرر، ولا تظهر في ترتيب قار)[283].يحتاج العنوان الملغز إلى إعمال التأويل قصد الكشف عنه والإتيان بحل مناسب له. إن اكتفى القارئ به كما هو ظل اللغز قائما وملتبسا. في حين لما يستعين بالقرائن المثبتة في النص أو الموازية له يتضح له أن العنوان مركب تركيبا استعاريا يقوم على علاقة المشابهة (الشجاعة والبسالة) بين المتسعار منه (اللبوءة) والمستعار له (زاينة). و نستنتج ،علاوة على مقوم المشابهة، مقومات أخرى تبين هوية اللبوءة (حاحية / مغربية) وجنسها (الأنوثة) ووضعها العائلي(متزوجة) وطبعها (الصمود والصب والعفة والدهاء).

2- الشفرة الرمزية: يتضح من تركيب العنوان والسياقات التي ورد فيها أنه يحتمل معاني ودلالات متعددة بالنظر إلى هوية المتلفظ ومقاصده. يتضمن تارة معاني إيجابية بالنظر إلى الدور البطولي لزاينة في الذود عن قبيلتها من جبروت الطغاة وأعوانهم الخونة. في حين يستعمل تارة أخرى للحط من قيمتها، والسعي إلى تمريغ أنفها في التراب.

3- الشفرة الثقافية: تنتمي اللبوءة إلى منطقة حاحا المعروفة بمعالمها الجغرافية (تقع منطقة حاحا في الجزء الغربي من إقليم الصويرة، تقدر مساحتها ب 4500 كلم مربع، يحدها من الشمال الغربي مدينة الصويرة، و من الشمال قبائل الشياظمة، و من الشرق قبائل ايمنتانوت، و من الغرب المحيط الأطلسي، ومن الجنوب ايت تامر التابعة لإقليم أكادير،) وبمنجزاتها التاريخية (يرجع أصل حاحا إلى قبيلة مصمودة الأمازيغية التي تنتشر بالأطلسين الكبير و الصغير و سفوحهما، و يتوزع سكانها الذين يتكلمون الامازيغية على اثنتي عشرة قبيلة. وقد عرف سكان حاحا بدفاعهم عن حوزة الوطن من الاحتلال الأجنبي، وحرصهم على الجهاد ضد العدو وتحرير الشواطئ والثغور)[284]. وقد حرص السارد على الإثبات المرجعي حتى تؤدي الحقيقة التقريرية دورها على أحسن ما يرام. وعزز مبتغاه بالاعتماد على الخلفية التاريخية لبيان ما عانته منطقة حاحا من كوارث ومصائب بسبب الجفاف والسيبة والضغط الضريبي و الغارات الاستعمارية. و«لم يكن هدفه أن يؤدي خدعة حقيقية وإنما سعى فقط إلى دفع المكون المحاكاتي للسرد إلى أقصاه حتى ييسر الانغماس التخييلي للقارئ في العالم الخيالي»[285].

(283) Ibid. p 26.

(284) أخذنا هذه المعلومات من محمد طيفور، «منطقة حاحا بإقليم الصويرة: تاريخ عريق ومؤهلات طبيعية واعدة»، موقع مغرس الالكتروني. ونشر المقال أصلا في: الصويرة نيوز يوم 06/ 06/ 2010. لمزيد من الاطلاع ينظر إلى الموقع الآتي:
http://www.maghress.com/essaouiranews/308

(285) **Jean-Marie Schaeffer.** Pourquoi la fiction?. pp. 136-137.

2- بنية السرد

أ- الإرصاد المرآتي

استثمرت الرواية تقنية الإرصاد المرآتي(286) الذي يقوم على دعامتين أساسيتن، وهما: تضمين قصة في قصة، واضطلاع القصة المضمَّنة بعكس محتويات القصة المضمِّنة على نحو مصغر ومقتضب.

ترصد حكاية تتبع الحاكم البرتغالي وزبانيته لمشهد صراع الإنسان مع الحيوان. كان الأسد واقفا على صخرة من الكرانيت، وبأسفلها لبوءة تداعب شبليها من خطر محتمل. تقدمت ، بإيعاز من أوتاعفوفت، مجموعة من العبيد والمساجين المغاربة من عرين الأسد وهي تقرع الطبول. وهو ما جعل الأسد يزأر، وحفز اللبوءة على إخفاء شبليها. في حين تكفلت فرقة ثانية بحفر حفرتين عميقتين في مقدمة الصخور ومؤخرتها، وفرقة ثالثة بحمل الشباك الغليظة والأسلحة. قتل الأسد بعد جهد بليغ. وتمكنت اللبوءة من قتل بضعة فرسان وإصابة آخرين بجروح متفاوتة. لكنها أسرت في آخر المطاف واقتيدت إلى الحفرة الخلفية وألقي الشباك عليها. ولما حاول الحاكم البرتغالي غرز سنان الرمح في قلبها استعطفه موسى للإبقاء على حياتها وتسليمها إليه.

تعكس هذه القصة ما يجري في القصة/ الإطار. نجد كثيرا من أوجه التشابه بين مساري اللبوءة الحقيقية واللبوءة المجازية. فكلاهما رزقا بشبلين. وعانيا من غارة غادرة على عرينيهما. اضطرتا إلى المقاومة إلى آخر رمق من حياتيهما، وكان مصيرهما المحتوم هو أن يوضعا تحت قبضة موسى ورقابته ليفعلا بهما ما يشاء. لم يرغب موسى في إعدام اللبوءة أو بيعها في سوق النخاسة وإنما سعى إلى الاحتفاظ بها لعلها تلين وتطيع إرضاء لنزواته الطائشة، وبالتالي الانتقام من أهلها وذويها، ورد الاعتبار لذاته. ويمكن أن نجمل ما يجمع القصتين في الجدول الآتي:

(286) يعد أندريه جيد هو أول من صاغ مفهوم الإرصاد المرآتي في يومياته سنة 1893 : «أحب كثيرا أن نعثر في العمل على موضوع هذا العمل نفسه منقولا على مستوى الشخصيات. لاشيء ينير الموضوع ويوطد نسب المجموع أثبت من ذلك. وهكذا توجد في لوحات مملنغ (Memling) أو كنتن متزيس (Quentin Metzys) مرآة صغيرة محدبة داكنة تعكس بدورها داخل الغرفة الذي يجري فيها المشهد المرسوم. وهو ما نعاينه أيضا في لوحة الوصيفات لفلاسكيز (Velasquez) (ولكن في شيء من الاختلاف). وأخيرا في الأدب. مشهد من إحدى مسرحيات هاملت (Hamlet)، وفي مسرحياته الأخرى. وكذلك مشاهد العرائس وحفلات القصر في وليام مستر..».
ويحيل تعريف جيد إلى تلميحات فيكتور هيجو: «كل أعمال شكسبير باستثناء عملين (ماكبيت، وروميو وجولييت، أربع عشرة مسرحية على ست عشرة) تكشف خصيصة يبدو أن المعلقين والنقاد المرموقين لم يعيروها أهمية لحد الآن. وهي فعل مضعف يخترق المسرحية ويعكسها صغيرة. فإلى جانب العاصفة في المحيط الأطلسي توجد عاصفة في كوب الماء..»
أنظر في هذا الصدد إلى:
Lucien Dllenbach. Le récit spéculaire Essai sur la mise en abîme. p. 15/16

المحتوى	العامل المعيق	الصفات المشتركة	المآل
- تقاوم اللبوءتان أعداءهما للدفاع عن عرينيهما وحماية شبليهما.	سعى المعمر البرتغالي وزبانيته تعكير صفو حياة اللبوءتين وتنغيص العيش عليهما.	- تشترك اللبوءتان في جملة من المقومات، نذكر من ضمنها: الشجاعة والمقاومة والأسر. - اضطرت اللبوءة الحقيقية بعد قتل الأسد إلى مقاومة المعتدين. واضطرت زاينة بعد غياب أبيها و زوجها إلى ردع المعتدين ومقاومتهم بما أوتيت من صبر وبسالة. - لكل لبوءة شبلان.	- لما أسرت اللبوءتان بادر موسى بعدم الاعتداء عليهما سعيا إلى تطويعهما وترويضهما تحت كنفه ورعايته إرضاء لنزواته الشخصية.

ترد حكاية أخرى في نهاية الرواية على شكل كابوس أرق يحيى وهز كيانه. رأى وحشا يتجه نحو الدادة التي كانت تداعب الطفلين. سحبتهما خلف ظهرها للحيلولة دون تعرضهما لأي أذى أو مكروه محتمل. اتضحت معالمه أكثر لما اقترب منها. إنه ثعبان أسود وضخم، عيناه حمروان كجمرتين متوقدتين. وبينما هو يهم بالانقضاض عليها وافتراس الطفلين ارتمت عليه اللبوءة والأسد لغرس أنيابهما ومخالبهما في جسده الضخم سعيا إلى إرغامه على التراجع عن مراده. وعند اقتراب الدادة من الباب لطمها الثعبان بذيله فطرحها أرضا مغشيا عليها، في حين أفلت الطفلان بجلدهما وهما يطلبان النجدة.

استطاعت اللبوءة أن تحكم قبضتها عليه وتتركه ينزف في دمه. في هذه الأثناء تقدم نحوه ميمون حاملا بندقية وبجانبه زاينة مدججة بسيف» بدد السيف الصمت، وضمت الطلقة من البندقية الآذان. فهل كان الموت بالحديد والنار مصير الوحش الكاسر» ص279 . لكنه سرعان ما انبعث من جديد في هيئة جديدة..نصفه العلوي آدمي والجزء السفلي أرجل عقرب حمراء.

لا يتماثل هذا المحكي الفنطازي مع المحكي الإطار فحسب وإنما يرهص بما سيقع فيه، ويوجهه لملء فجواته، واستخلاص العبر المناسبة، واتخاذ ما يلزم من التدابير. ويمكن أن نختزل العلاقة المرآتية بين المحكيين في الجدول الآتي:

المحتوى	الإعاقة	البطولة	المساعدة	العبرة
تجسد الحران في شكل وحش كاسر للانتقام من خصومه ورد الاعتبار لذاته بعد أن أهين في عقر داره. وإن قضي عليه مازال شره مستشريا يحتم قطع دابره واستئصاله من جذوره.	يمثل زوج الثعبان/ الحران كابوسا يقض مضجع الأبرياء، وينغص العيش عليهم، ويعكر صفو حياتهم. سيظل هذا الكابوس ماثلا إلى أن تسترجع الذات « الكلية الخفية» التي تجسد» التناسب الكامل بين أفعال الروح ومطالبها، مطلب العظمة ومطلب الاكتمال ومطلب الامتلاء»١.	- استطاعت اللبوءة أن تبادر بإنقاذ الدادة من قبضة الثعبان، والحيلولة دون تعرض الطفلين لمكروه. - استجمعت زاينة كل قوتها وشجاعتها لتسديد ضربة قاتلة لعدوها اللذود. ولم يرتح لها بال إلا بعد أن رأته صريعا على الأرض ومسجى في الكفن.	- حاولت الدادة في كلا المحكيين أن تنقذ الطفلين من أذى الثعبان من جهة ومن غدر الحران من جهة ثانية. تعرضت في الحالة الأولى للطمة قوية من ذيل الثعبان إلى أن أغمي عليها. وفي المرة الثانية ضحت بحياتها من أجل إنقاذ حياة الطفلين من جبروت الحران وطلقاته النارية.	يكرس المحكيان ثنائية الخير والشر. يجسد الثعبان والحران أمارات الشر وهما يسعيان إلى فرض قانون الغاب (الغلبة للأقوى). في حين يتوخى آل حيان إلى استرجاع القيم النبيلة حتى يعيش الناس في وئام وانسجام ومحبة. وهو ما أرهصت به الرواية في نهايتها. اضحى الجميع يتطلع إلى غد أفضل بعد القضاء على الأعداء الذين عاثوا في الأرض فسادا، ونشروا الرذيلة في أبشع مظاهرها.

ب- التناوب

تحكي الروائية محكيات متعددة في الآن نفسه بالتناوب. توقف أحدهما طورا ثم تستأنف القصة الموالية عند إيقاف ما قبلها(287). وإن اقتدت بالنهج الكلاسيكي في سرد الأحداث على نحو كرنولوجي، فلقد استعانت بتقنيات سردية من قبيل والتناوب حتى تحكي الحدث نفسه من منظورات متعددة، وتعيد توزيعه في سياقات مختلفة سعيا إلى توضيح ملابساته أكثر وملء بياضاته وفرجاته. ومن ضمن المحكيات المتوازية والمتناوبة نذكر ما يلي:

• محكي عن حياة حيان بن محاند الحاحي زعيم قبيلة حاحا: اصطحب يحيى ابن أخيه جعفر وزوج ابنته زاينة إلى فاس لاستكمال تحصيله العلمي والديني حتى يكون يوما ما أهلا لاستخلافه في تدبير شؤون قبيلة حاحا. ولما عاد إلى عزيب حاحا أصيب بصدمة قوية من جراء ما سمعه من أخبار مؤلمة وممضة عن اختطاف زاينة وقتلها . كان هذا الحدث الجلل بمثابة النقطة التي أفاضت الكأس. في طريقه إلى حاحا عاين مناطق مفككة يسيرها الصعاليك والخونة وقطاع الطرق، وشاهد الأهالي

(287) **Tzvetan Todorov.** «Les catégories du récit littéraire»in L'analyse structurale du récit. p. 144.

منهكين من ثقل الضرائب وهول غارات البرتغاليين وأعوانهم الوحشية. ولما تناهي إلى سمعه قتل زاينة أحس أن تاريخ آل محاند ومستقبلهم أصبحا في مهب الرياح. «لأول مرة يحس حيان بجبروت القدر وسطوته. لا. ليس الزمن هو سبب تعاسة الإنسان ويأسه، بل بني آدم وجهله وعجرفته وحبه للمال والسلطة خاصة في زمن التمزق والسطو وعدم الاستقرار» ص 52.

ولما اجتمع أهل حاحا لمواساته ومؤازرته في المصاب الذي ألم به خطب فيهم معلنا عن رغبته في الالتحاق بمجاهدي سوس بقيادة الشريف محمد بن عبد الرحمن للإسهام في تغيير المنكر واستعادة أمجاد حاحا.

ولما حل الركب الحاحي بتدسي اطلع حيان على الخطة الواجب اتخاذها لمقاومة الاحتلال البرتغالي بحصن فونتي. واستطاع أن يحقق نصرا باهرا ويأسر برتغاليين ومرتزقة ويحصل على غنائم هامة. وأقدم على تقديم مبايعته ومبايعة أهل حاحا للمولى الشريف عربونا على الاقتداء والامتثال لأوامره ورص الصفوف وتوحيد خطط الجهاد. وواصل جهاده، وفق الخطط المدروسة، في تيط وأسفي لقطع دابر البرتغاليين وأعوانهم.

لما اعتقل موسى ووضع في قفص وهو على وشك الموت بسبب مفعول المخدر ، خاطب حيان الحضور مطالبا إياهم بمضاعفة الصبر والمثابرة والتعبئة لمواصلة الجهاد ضد البرتغاليين وعملائهم، وتوحيد البلاد بعد سنوات من التسيب والتفكك والضعف. ولم يغفل حيان أن ينوه بخصال الكونتيسا الدونا إيزابيلا التي تعاملت بشكل إنساني مع ابنته وساعدتها في محنتها. ولهذا صارحها بأنها ليست أسيرة وإنما ضيفا استثنائيا في حضن أهله وذويه. وخصص لها جناحا قرب جناحه. وانخرطا معا في تبادل سهام الحب والإعجاب وأمارات التقدير والتوقير إلى أن أفضى بهما القدر المحتوم إلى الزواج.

● محكي عن يحيي: توطدت علاقته بالشريفين أحمد ومحمد وهما يسعيان مثله إلى مزيد من العلم وإلى إشباع النهم الفقهي والديني. عاينت صفوة من الطلبة الوضع المأساوي الذي أصبحت عليه البلاد بسبب إثقال السلطان الوطاسي المناطق التابعة له بالضرائب والجبايات وتقاعسه في إيقاف التفكك الداخلي ومقاومة الأخطار الخارجية. وهو ما حفز الطلبة (ومن ضمنهم الأصدقاء الثلاثة) على الانضمام إلى قافلة توصلهم إلى تدسي قصد مناصرة المجاهدين ومؤازرتهم. وفي طريقهم أدركهم ميمون الحارثي الذي غامر بحياته من أجل أن يسلم كتاب زاينة إلى زوجها يحيى. وهو ما جعله ينغمر في دوامة من الحزن باحثا عن حل مناسب لإنقاذ زوجته من براثين الشر والرذيلة. وقد استقر رأيه -بتشاور مع رفقائه- على إرسال ميمون إلى قصر موسى متنكرا في هيئة مجذوب حتى تحقق

الحيلة مرادها على أحسن وجه. تحقق ذلك بفضل إتقانه الدور المنوط به فكشف لزانية عن هويته وأطلعها على أخبار زوجها، وسلم إليها رسالة ممهورة بتوقيع يده.

لما وصل يحيى إلى تدسي التقى بوالده حيان، فأخبره أن زاينة مازالت على قيد الحياة. ولما توفقا في الخطة العسكرية المسندة لهما قررا شد الرحال إلى نواحي تيط بهدف إنقاذ زاينة وتوأمها من براثين الاستعباد والاسترقاق، واستكمال الجهاد في ما تبقى من المناطق المحتلة. وقد استطاع يحيى أن يحبك حيلة محكمة أسعفته على الدخول إلى القصر إبان الاحتفال بالعيد المولد النبوي، وإنقاذ زاينة وتخليصها من أسر موسى الحران. بعد فراق طويل وظروف قاسية التقى أخيرا الزوجان وهما يعتصران شوقا وعشقا، وينعمان بحلاوة اللقاء.» تلاشت سنوات العذاب والأسر والمذلة، وشهور وأيام المساومة الرخيصة، وأصبحت ذكرى تافهة، وكأنهما لم يفترقا قط، ولم يبصم حبهما جبروت القدر وطغيان النسيان» ص237.

يعد النصر المحقق فاتحة خير لطي صفحات الماضي الأليم الذي تضررت منه حاحا أيما ضرر، ومواصلة الجهاد لإجلاء البرتغاليين عمّا تبقى من الحصون والثغور. وهكذا دخل يحيى، صحبة نفر من أعوانه الخلص، إلى أسفي وهم متنكرون في هيئات مختلفة لاستبعاد أية شبهة عنهم. مرة في هيئة تجار بولعوان لبيع الصوف ومرة في هيئة خدام وطباخين . كانوا يحرصون على إخفاء هوياتهم الحقيقية حتى يتمكنوا من ضبط تحركات أمير أسفي يحيى أوتاعفوفت، والتسلل إلى مطبخ قصره لوضع سائل مخدر في طعامه. وفي هذا الصدد قدم لهم محمد الناصر العبدي مساعدات قيمة للوصول إلى مرادهم. وقبل موت أمير أسفي باح لهم بأسرار هامة تسعفهم على تحقيق أهدافهم العسكرية المنشودة. وبعد أن فتحت أبواب المدينة لطلائع جيش أبي العباس أحمد المشكلة من كتائب حاحا وسوس والشياظمة والحوز اتجه فيلق صغير يتزعمه يحيى وميمون نحو القلعة لتحريرها والقضاء على فلول الجيش البرتغالي. وتعرض يحيى لسهم أخطأ هدفه وهو ما سبب له حمى مقيتة غمرته بهلوسات وكوابيس مزعجة. ومن ضمنها كابوس الثعبان الموحش الذي أنبأه بمكروه خطير يحدق بزوجته وطفليه، وحضه على العودة عاجلا إلى قلعة تيط للاطمئنان على أحوالهم.

• **محكي عن زاينة:** أسرت في خضم الغارة التي شنها موسى على عزيب حاحا. لم يرغب في بيعها لسوق النخاسة. أعتقها من السبي ومهانته حرصا على استدراجها لعقد القران معه. ولما رزقت توأما (ناصر وزينب)، أخذ منها الطفل ناصر لممارسة مزيد من الضغط عليها، ومساومتها على مجاراته في وتيرة نزواته واستيهاماته. وكان نصيب زاينة من إخلاصها وعفتها سجنها مكبلة اليدين في زريبة تنبعث منها روائح كريهة ومنفرة. ولم يقف موسى عند هذا الحد وإنما استقدم قاضي قضاة دكالة رفقة عدلين ليوصي بأن يكون ناصر وريثه الشرعي بعد تبنيه.

وعندما حدست زاينة باقتراب جمع الشمل قررت أن تتحايل على موسى لتيسير نجاح خطتها. أقنعته بتلبية رغباته حالما يتزوجان. وفي انتظار ذلك طلبت منه أن يسكنها في القصر ويوفر لها الشروط المناسبة لتربية طفليها في كنفها. وكان هدفها من وراء ذلك أن تسترجع هامشا من الحرية يسمح لها بالإفلات بجلدها صحبة شبليها في الوقت المناسب. وهو ما تحقق بتواطؤ مع العتروس وميمون الملمين بمتاهات القصر وخباياه. استطاع يحيى أن ينقذ زاينة وطفليها ومرافقتها الدادة من مستنقع الرذيلة والعبودية. وهو ما بث الروح فيها من جديد، وبعث أنوثتها وآدميتها من مرقدها بعد سنوات عصيبة كانت، من خلالها، مجرد سلعة تخضع لكل أشكال المساومة والمزايدة طمعا في النيل من كرامتها ثم التطويح بها كقطعة غيار تافهة.

لما صحا موسى الحران من سكرة التخدير، قرر الانتقام من طفلي زاينة. سحبتهما الدادة وراء ظهرها لوقايتهما من شره المتطاير فأدت الثمن عوضهما. وكادت الفاجعة أن تتخذ أبعادا أخرى لولا رباطة جاش زاينة التي أردته قتيلا ببندقيتها.

• **محكي عن الكونتيسا الدونا إيزابيلا:** بعد أن استأمنتها زاينة عن سرها، أصرت أن توصل رسالتيها إلى كل من والدها وزوجها. سقطت رسالة من حزامها. عثر عليها خادم فسلمها إلى موسى الحران معتقدا أنها وثيقة هامة. اتخذ الحران هذه الرسالة مطية لمساومة زاينة ومعاقبتها وإذلالها. استدعت الكونتيسا ميمون الحارثي وعرضت عليه مغامرة تسليم الرسالة الثانية إلى يحيى. ولما قبل الفكرة أعتقته من العبودية. اضطلع ميمون بالمهمة على أحسن وجه مما ساعد آل حيان على جمع شملهم واسترجاع شهامتهم وعزتهم.

ولما وقعت الكونتيسا ضمن الأسرى البرتغاليي آثر حيان أن يشعرها بفضلها على أهله، ويعاملها معاملة تليق بإخلاصها وطيبوبتها وتفانيها. خيرها بين الالتحاق بزوجها الدون سباستيان بآسفي قبل أن يقتل أو العودة إلى بلادها عبر مازاغان. لكنها فضلت أن تظل في المغرب الذي أحبته مقدرة استماتة أهله الأوفياء في استرجاع مجدهم وسؤددهم وهيبتهم. استجابت لطلب حيان في اعتناق الإسلام، ومال قلبها إلى الرجل الشهم الذي حدس قلبها بأنه الإنسان الأقدر من غيره على تقدير أنوثتها، والإحساس بنبل عواطفها عوض أن يجعل منها، على غرار رفيق دربها السابق ،» دمية يتباهي بها أمام الأغراب والمتملقين» ص273. لم تتأسف عن موت زوجها دون سباستيان لأنه كان يولي أهمية كبيرة لعمله على حساب زوجته «أنا لست حزينة على موت زوجي، فقد كان بعلا لمهمته أكثر مما كان زوجا لي» ص271-272، كما صدرت عنه سلوكات عشوائية ورعناء تبخس حق الإنسان في العيش الكريم، وتدمر أحلامه ومطامحه.

– محكي عن موسى الحران: ينحدر من حارة السقاية بمراكش. ليس له أب ولهذا يعرف بين الناس بولد دامة الهجالة وولد الحرام. وهو ما زاد في انطوائه وتمرده ونقمته. انتقل إلى ضواحي باب العرسة، وانخرط في الطريقة العكازية وترقى في درجات السرقة والخلاعة إلى أن أتيحت له فرصة لقاء يحيى أوتاعفوفت وأصبح من أخلص أتباعه وساعده الأيمن.

تعرف في حفلة وشم بمراكش على الباتول المنغمسة في الخلاعة والفسق. عشقها جعفر وأخذها معه إلى عزيب حاحا بعد الزواج. صاحبها موسى بصفته ابن عمها وأخيها من الرضاع. لم يختل بها في هذه الأثناء ولم يضاجعها. هام بزوجة حيان عائشة بنت عبدالله المجوطي البيهي ساعيا إلى الظفر بها لكنها ردته خائبا، وصدمته بكلمات جارحة تليق بنواياه الخبيثة . ولما ضاقت البتول بانتقادات آل محاند لها بسبب تصرفاتها الرعناء، وبانجذاب موسى نحو عائشة للتغرير والتخليق بها قررت، بكبريائها وعجرفتها، أن تغادر عزيب حاحا. استقرت ردحا من الزمن في أسفي. ولما علم يحيى بأنها حامل أرغمها على الاستقرار بقلعة تيط. وبعد أن أنجبت مولودا مشوه الخلقة فارقت الحياة. كان موسى يترقب على أحر من الجمر المولود حتى يكون وريثه في تحمل مسؤولية الزعامة. صدم موسى لدمامته وتشوهه (وهذا ما جعله يسميه العتروس) ، فقرر أن يدفنه حيا لولا استجداء القهرمانة واستعطافه أملا في الإبقاء على حياته. ترعرع العتروس على إطاعة والده والامتثال لأوامره خوفا من غدره وبطشه. ولكنه، في العمق، يناصبه العداء ويكرهه لأعماله الدنيئة واحتقاره الآخرين. وهو ما حفزه، علاوة على طيبوبته ورقة طبعه، على مساعدة زاينة في محنتها إلى أن اجتمع شمل الأسرة من جديد.

يستنتج من سيرة موسى أن غطرسته وجبروته يستمدان نسغهما مما عاناه وقاساه في طفولته من حرمان وحقارة ووضاعة. وهو ما حرضه على الانتقام من أهل حاحا باختلاس أموالهم، والتغرير بعائشة وابنتها زاينة، واغتصاب النساء قهرا وكرها مخلفا أعدادا من اللقطاء.

و– محكي عن الحارج الحارثي: تعود أحداثه إلى عام 1504م. فوجئ الحاج يوما ، بعد مضي شهرين عن تسديد آخر دفعة للضرائب، بقدوم شيخ القبيلة وجابي السلطان الوطاسي وزمرة من الجنود بلباسهم المخزني إلى زريبته لاستخلاص ما على ذمته. وهو ما أرهق مدخره الهزيل بحكم الجفاف والقحط والحرمان.» لم يبق لنا سوى شاة وكبش وحمار وكيسين من القمح خبأتها هناك بالغابة للطوارئ. ما الذي سأقدمه لسبعة أفواه وبطون غدا وأنا المسؤول الوحيد المتكلف بها» ص 10.

لما كان، صحبة ابنه ميمون، في الغابة لاحظ ألسنة الدخان المتصاعد من الزاوية. كبده الحريق خسائر فادحة وخاصة فقدانه لأمه وخادمه حمو إثر إصابتهما بحروق خطيرة. ولما استرجع أبوه نفسه

وهو يتألم من الحروق التي اجتاحت جسده، سرد حكاية يبين فيها أسباب الحريق. حل بالزريبة جنود النصارى بحثا عن النفائس والأموال. وبعد أن نهبوا ما في المنزل عمدوا إلى إحراقه.

قد يبدو هذا المحكي زائدا بحكم أن الاستغناء عنه لن يؤثر في البناء العام للرواية. لكنه يقدم إطارا للرواية مبرزا الظروف الطبيعية والسياسية والتاريخية التي توجه الأحداث وتتحكم في زمامها. كان المغرب، في هذه المرحلة التاريخية، يعاني من قسوة الطبيعة (الجفاف والقحط والعطش والسيبة)، ويقاسي من تفكك داخلي يقابله توغل البرتغاليين في الداخل بعد إحكام سيطرتهم على الساحل.

ومع توالي الأحداث يتضح أن ميمون الحارثي هو سليل أسرة الحاج بوشعيب، التي كانت معروفة بجاهها وثروتها قبل أن تتعرض للإفلاس بسبب الثقل الضريبي و الحريق المهول.

ز- محكي عن وفد ماسة: جاءت الجماعة إلى تدسي لشرح الوضع الحرج في منطقتهم، والسعي إلى توحيد الخطط لمقاومة الاحتلال البرتغالي. اقترح عليهم الشيخ بركات بن محمد التدسي إرسال أنفار من كل القبائل للذهاب إلى تكمدارت قصد مصارحة الشريف محمد بن عبد الرحمن ، الذي تنبأ له الشيخ الكامل محمد بن سليمان الجزولي بإمامته، بمقاصد الزيارة، ومصاحبته إلى تدسي لمبايعته أميرا للجهاد.

يبين هذا المحكي، على قصره، الغاية من توجه القبائل والقوافل إلى تدسي بعد أن ضاقت ذرعا بمعاملات الوطاسيين والبرتغاليين. سعت الوفود مجتمعة إلى مبايعة قائد همام حتى يكون رمزا للوحدة والتآزر، وبوصلة يستأنس بها للاهتداء إلى الطريق الأصوب، ومرجعا لتوحيد خطط الجهاد واسترجاع التحكم في طريق التجارة المفضي إلى السودان لما يدره من أموال على الدولة.

ج- المفارقات السردية

ينهض السرد الأصلي أفقيا بتتبع مصير زاينة بعد اختطافها من لدن موسى الحران. لكنه يرصد عموديا مصير المغرب إثر تعرضه لتفكك داخلي واحتلال أجنبي. وفي كلا الحالين تؤدي زاينة دورا بطوليا في الدفاع عن كرامتها وعزتها، وفي مقاومة رموز الاستبداد والقهر والاحتلال.

ويتفرع السرد الأصلي إلى استرجاعات واستباقات لتأثيث الأحداث، وملء فجواتها من جهة واستشراف آفاق المستقبل من جهة ثانية.

1- الاسترجاعات: لا تفهم أحداث بعينها إلا بالرجوع إلى الماضي. فبفضله تفكك ألغاز، ويماط اللثام عن أسرار، ويكشف عن خبايا الأمور ومضمراتها، وتملأ ثقوب وثغرات.

اضطلعت كثير من الشخصيات بالنبش في سيرة موسى والبحث عن أسباب جبروته وغطرسته واستبداده. سعى إلى الانتقام من الآخرين لتمريغ أنوفهم في التراب ورد الاعتبار لذاته. تعتور كل محكي ثغرات بسبب النسيان الطبيعي والمتعمد. وهو يحتاج إلى محكيات أخرى لملء ثقوبه و فرجاته، وتعليل أحداث معينة من زوايا ورؤى متعددة.

وهكذا يسترسل حيان في ذكرياته لبيان ما سببته البتول وابن عمها المزعوم موسى الحران من قلاقل ومشاكل لآل محاند. كان عزيب حاحا، فيما قبل، قبلة لأصحاب الذكر والفقهاء وأفاضل البشر، وأصبح بسببهما مرتعا للمفسدين والمخمورين وأراذل الناس. كان لهذا الوضع أثر وخيم على صحة آل محاند وحالهم ونفسيتهم. ضاعف من مرض الشيخ محاند الحاحي قاضي قضاة سوس وزعيم قبيلة حاحا، وأربك نفسية جعفر وذهنه إلى حد إصابته بالجنون، وحفز حيان على الدخول في مناوشات ومشاحنات مع البتول إلى أن اضطرت إلى مغادرة عزيب حاحا صحبة موسى بعد أن اختلست أموالا وتخلت عن رضيع عمره ستة عشر شهرا.

حاولت الروائية أن تتفادى الخوض في كون يحيى هو ابن البتول، وهو أخ العتروس من جهتها. هل كان يحيى ثمرة زواج شرعي أم عصارة نزوة تيقظ لهيبها بعد شهور من الخمود؟ لم يصدر عن زاينة أي رد فعل إزاء ما أسره لها موسى، ولم تتخذ أي موقف من أواصر الأخوة التي تجمع بين يحيى والعتروس.

وقد اضطر العتروس إلى استرجاع مراحل من سيرة أبيه لبيان ما تلقاه منه من سوء المعاملة إلى درجة أنه حاول وأده إبان ولادته، وأسقط اسمه من وراثته وخلافته بسبب تشوه خلقته ودمامته.

وتناوبت الشخصيات على تقديم مزيد من المعلومات عن آل محاند سعيا إلى ربط الماضي بالحاضر والتطلع إلى المستقبل، وإطلاع الأجيال الجديدة على سوابق أهل حاحا وماضيهم الحافل بالأمجاد والبطولات. وفي هذا السياق، قدمت الدادة إلى زاينة معلومات عن والدتها عائشة بنت عبد الله المجوطي البيهي مبرزة ما كانت تتسم به من جمال ورشاقة، وما أدته من خدمات جليلة للمرضى والأرامل واليتامى. وبما أن الدادة كانت خير شاهد عيان على ما حدث في عزيب حاحا، فقد شككت في نسب المولود بحكم طبيعة العلاقة الملتبسة التي كانت تجمع بين البتول وأمين سرها موسى. وهو ما حاولت عائشة تحاشي الخوض فيه بالنظر إلى سمتها ورصانتها وحكمتها ومحبتها للجميع.

2- الاستباقات: تحوم الاستباقات، رغم قلتها بالمقارنة مع الاسترجاعات التكميلية[288]، حول سعي أهل الجنوب ، وضمنهم آل محاند، إلى التغلب على المصائب الطارئة بحثا عن الطمأنينة والدعة المفتقدتين. وفي هذا المنحى، حرصت زاينة على الامتثال لكل النصائح والخطط التي عرضت عليها

(288) وتسمى أيضا بالإحالات. وهي متباينة حكائيا لأن محتوايتها تختلف عما ورد في المحكي الأصلي. ومن وظائفها ملء ثغرات السرد، وتصحيح أعطاب سابقة، والتعريف بسوابق شخصية. انظر:
Gérard Genette. «Discours du Récit » in Figure III. p. 92

لتحقيق أمنيتها التي تتمثل في استرجاع ابنها ناصر إلى حضنها رفقة زينب، والتخلص من قبضة المستبد موسى، والتمكن من الهروب للقاء زوجها واسترجاع كرامتها وأنفتها، وشن حرب ضروس على موسى للقضاء عليه وقطع دابر استبداده.» سأتبع كل الخطط والنصائح التي أسديتموها لي، سأبدل قصارى جهدي لتحقيق ما اتفقنا عليه، وإنجاح المقصود، وسيرى مني الحران كيدا وخبثا» ص169.

يتوقع الشيخ بركات من مبايعة أهل الجنوب للشريف واتحادهم تحت إمرته تحقيق الهدف الأسمى الذي يتجسد في إجلاء المعمر من المناطق المغتصبة، وإعادة الأمن والطمأنينة إليها. وبفضل نهج خطط محكمة وتوزيع المهام بين المجاهدين تحقق المراد الأسمى. ومن تجلياته استئصال شوكة الاحتلال والاستبداد، والقضاء على الخونة والمرتزقة، والترقب إلى غد أفضل يسوده الوئام والإخلاص والتفاني. «يا أهل الجنوب.. سنحقق هدفنا الأسمى وهو تحرير أرض أجدادنا، وإعادة الأمن والطمأنينة إلى ربوعها» ص172.

د- أصناف خطابية

تبدو البنية السردية من حيث تشكلها الخطابي وهيكلتها منشطرة إلى خطاب الأحداث (السرد الخالص) وخطاب الأقوال(العرض). نستأنس بتصنيف جيرار جنيت للخطاب حرصا على استيعاب التنويعات الصيغية، وتبيان وظائفها داخل الرواية[289].

1- الخطاب المسرود: هو محكي الأفكار أو خطاب داخلي مسرود. يقوم هذا النوع من الخطاب بنقل أفكار الشخصيات وأهوائها وعواطفها. وهو بمثابة الخيط الذي يربط بين مختلف الخطابات معززا تماسكها وانسجامها. ومن خلاله نستشف المصالح والأهواء والأفكار المتضاربة، التي تتشخص عمليا في الصراع المحتدم بين قوتين غير متكافئتين: قوة أهل الجنوب الساعين إلى وحدة المغرب واسترجاع هيبته وقوته ومجده وقوة البرتغاليين وأعوانهم الطامعين في السيطرة على البلاد والاستحواذ على ثرواته وخيراته.

2- الخطاب المنقول: وهو النص الأكثر محاكاة. يعطى هامشا من الحرية للشخصيات للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم دون أن يخضع كلامهم لأي تصرف أو تزييف. ولما ينقله السارد يحرص أن يورده بأمانة و يتفادى التصرف فيه بالزيادة أو النقصان. ويمكن أن نقسمه قسمين:

- **الحوار الخالص:** حرص السارد، في تنازله عن سلطته، على ترك هامش من الحرية للشخصيات بهدف التعبير عن أفكارها ومشاعرها باللغة التي تناسب مستواهم الثقافي والمعرفي وتلائم انتماءهم الاجتماعي والقبلي. وهذا ما حفز الروائية على تهجين اللغات المتداولة (اللغة الفصيحة، والأمازيغية،

(289) نفسه. ص 191-192.

والعامية) وأسلبتها حتى تعبر عن موقفهم من الوجود وتجسد هويتهم الثقافي من جهة، وتراعي طبيعة المرحلة التاريخية التي عاشوا فيها من جهة ثانية.

أدرجت الروائية بعناية فائقة أجناسا متخللة (الرسالة، الخطبة، التقرير) محتفظة بأصالتها الأسلوبية وشحنتها الدلالية، وحريصة على تمييزها عن السياقات التي وردت فيها.

- **الرسالة**: تعاطفت الكونتيسا زوجة الحاكم البرتغالي مع حال زاينة، وتسلمت منها رسالتين لإيصالهما، على التوالي، إلى زوجها ووالدها. سقطت الرسالة الموجهة إلى والدها من حزامها. سلمها خادم غبي إلى موسى معتقدا أنها وثيقة ذات أهمية بالغة. وتخبر زاينة في هذه الرسالة والدها بأنها على قيد الحياة، وأسيرة في قلعة بتيط نواحي دكالة، وملحة على الدفاع عن أنفتها وكرامتها وثني موسى عن التخليق بها النيل من عرضها.

توصل حيان ويحيى برسالة من أمير الجهاد والمجاهدين الشريف مولاي أحمد الأعرج. وهي تدور حول إجلاء المجاهدين للعدو عن ثغر ماسة وحصن فونتي، وتوغلهم في كثير من المناطق والمدن وضمنها افوغال - التي توفي فيها أمير المؤمنين الشريف عبد الرحمن القائم بالله - إلى أن وصلوا إلى مراكش. وقاموا بمحاولات كثيرة للدخول إلى اسفي لكنها باءت إلى الفشل بسبب مناورات موسى أوتاعفوفت التي أدت إلى انشقاق العديد من القبائل وصدها عن مساندة المجاهدين. ويدعو الشريف حيان ويحيى إلى مواصلة الجهاد إلى حين القضاء على موسى أوتاعفوفت وأتباعه، وتحرير المناطق المحتلة.

- **الخطبة**: ألقى حيان خطبة أمام مناصريه وأتباعه لإخبارهم برغبته في الالتحاق بمجاهدي سوس لمؤازرتهم على محاربة البرتغالين وعملائهم سعيا إلى استرجاع الحرية المفتقدة. وما حفزه على اتخاذ هذا القرار تقاعس سلطان فاس عن إصلاح الوضع الداخلي والتصدي للعدوان الخارجي.

ولما اعتقل موسى الحران في قفص ألقى حيان خطبة باسم الشريفين أبو العباس أحمد الأعرج ومحمد الشيخ ونيابة عنهما للتنويه بتحقيق مهمتين مستعجلتين (توحيد البلاد والجهاد)، والإلحاح على ضرورة مواصلة الجهاد إلى أن يسترجع المغرب حريته وسيادته.

- **الزجل**: تنكر ميمون الحارثي في هيئة مجذوب لإبعاد الشبهة عنه، والنجاح في المهمة المكلف بها. ومما ساعده في القيام بدوره على أحسن ما يرام ارتداؤه للباس رث، واستظهاره للزجل. وكان يتوخى من إلقاء الزجل إيصال رسالة موحية إلى زاينة، ومفاده اقتراب انفراج الغم والشدة عليها وعلى طفليها، ولقاء زوجها بعد سنوات من الفراق القسري.

- **تقرير وصفي**: قدم قائد القافلة السجلماسي تقريرا وصفيا عن الصحراء استجابة لرغبة محمد أمغار الذي كان ينتظر صحبة أخيه أحمد الأعرج وصديقه يحيى التحاق مزيد من الأنفار بالقافلة حتى تشق طريقها نحو تدسي. وقد أبان القائد المحنك عن اتساع معرفته بفيافي الصحراء وحيواناتها ومسالكها وآبارها وواحاتها بحكم تجربته الطويلة في السفر والتجوال عبر أرجائها الرحبة. ولم يغفل أن يبرز للحشود المجتمعة أهمية التجارة الصحراوية-السودانية في استجلاب المال باعتباره من الموارد الأساسية لقيام الدولة وقوتها. وهو ما يحتم على المجاهدين استرجاع الطريق من سيطرة البرتغاليين. فهو يعد ضمن الأهداف العسكرية الإستراتجية التي ينبغي تحقيقها حتى يوازن المغرب بين سيادته السياسية وريادته الاقتصادية.

- **الآيات القرآنية**: كان السارد، بين الفينة والأخرى، يستشهد بآيات من الذكر الحكيم لدعم المسار العام الذي ينهض عليه الجهاد. وفي السياق نفسه يستظهر المجاهدون بما تيسر من كتاب الله العزيز ، ويؤدون الصلاة في مواقيتها. وكانت هذه الآيات تذكي الحماس في المجاهدين، وتقوي إيمانهم، وتشد من عضدهم ، وتحضهم على مواصلة الجهاد دون خوف أو كلل.

3- الخطاب المحول: لم تستثمر السارد هذا الصنف من الخطاب إلا لماما لنقل ما يقوله الآخرون على لسانها. ينحسر هذا الخطاب أمام هيمنة الخطابين المسرود والمنقول. و لما كانت تضطلع بتحويل كلام الآخر تبدو كما لو كانت هي المسؤولة عنه[290] مع حرصها على الانفصال عنه[291]. وهو ما كان يحفزها أكثر على تمييز كلامها عن كلامه بوضعه بين مزدوجتين أو بإثبات نقطتي تفسير.

«لم ينبس الأصدقاء بأي كلمة، وقفوا مندهلين وجلين، ومائة سؤال يعصر فكرهم: «كيف لمدينة عريقة في المجد والتاريخ والتدين أن تسقط في هذا الوضع» ص47.

«دخل موسى الزريبة ولسان حاله لا يتوقف عن محاورة النفس: «لقد نجحت يا الدكالية ووفيت بالمقصود. زاينة، ترسل إلى العتروس للحضور إلى الزريبة، قصد محادثتي في شأن مستقبلنا ومصير نجليها؟» ص178.

« هرع حيان، بعد أن ترجل عن جواده نحو باب القصر، ندت من عقله أفكار تحاول إنزال الطمأنينة على كيانه المستعر: « كل هذا لا يتعدى أن يكون كابوسا، سيستفيق منه لا محالة، لطالما ساورته هذه الأضغاث في الفترة التي عقبت موت العزيزة الغالية عائشة» ص51.

(290) **ميخائيل باختين**. الماركسية وفلسفة اللغة.ص202.

(291) نفسه. ص204.

من خلال هذه الأمثلة يتضح تولد خطاب آخر (الخطاب المباشر الحر)، هو عبارة عن مزيج بين الخطابين المباشر وغير المباشر. يستعير النغمة ونظام الكلمات وترتيبها من الخطاب المباشر، ويستعير الأزمنة وضمائر الأفعال من الخطاب غير المباشر[292]. يوهمنا السارد بأنه مسؤول عن التلفظ بخطاب الآخر، في حين أنه ينفصل عنه مكلفا ساردا آخر بمهمة نقل ما يجول في خاطر الشخصيات وباطنهم. ومما يطرح مصاعب في تمييز خطابات من هذا النوع أنها تكون مخفية ومندسة يصعب التكهن بمن يتلفظ بها[293].

3- البرامج الحكائية

يتشخص البرناج الحكائي -بصفته نموذجا لتغير الحالة- كنقطة بداية لإنجاز نظرية مفهومية وعملية لأشكال العمل (البسيطة والمعقدة) قبل استثمارها في عالم زمكاني خاص[294].

تروم جملة من البرامج الحكائية المتداخلة في الرواية تحقيق هدف مشترك، يتمثل في القضاء على المستبدين والغزاة. وهي، في مجملها، مؤطرة ضمن برنامج حكائي شامل. هو الذي يسيرها ويوجهها على الرغم من كونه يبدو اقل أهمية من الحدث الرئيس الذي يرصد مصير زاينة في قبضة المستبد موسى الحران. سنضطر إلى التدرج من العام إلى الخاص على نحو يمكننا من أخذ فكرة مجملة عن طبيعة تداخل البرامج وتعالقها وتماسكها في أفق الوصول إلى الهدف المنشود.

أ- البرنامج الحكائي الأساس

ظل السعديون يحيون حياة بسيطة بجنوب المغرب إلى مطلع القرن 16م. ولم يستسيغوا ضعف الوطاسيين وانشغالهم بالجهاد في الشمال وعدم قدرتهم على حماية المصالح الاقتصادية لأهل الجنوب بعد توغل البرتغاليين في مناطقهم. وبمجرد أن بويع الشيخ محمد بن عبد الرحمن عام 1510م، ظهرت معالم البرنامج الحكائي الأساسProgramme narratif de base. وهي تتمثل أساسا في استرجاع الدولة هيبتها وأنفتها بعد تفككها إلى أمارات، والجهاد ضد البرتغاليين، والقضاء على أعوانه. واستطاع السعديون بقيادة عميد السعديين الملقب بالقائم بأمر الله إلى أن وافاه الأجل عام 1517م بأفوغال نواحي حاحا، ثم ابنه أبو العباس المعروف بأحمد الأعرج من تحرير كثير من المناطق في الجنوب ومن ضمنها إجلاء البرتغاليين عن أسفي وقتل عميلهم يحيى أوتاعفوفت عام 1519. ويمكن للقارئ المطلع على تاريخ المغرب أن يتخيل ما وقع بعد هذا التاريخ إلى أن تم القضاء

(292) نفسه. ص190.

(293) وهو التعريف الذي اقترحه كالبكي للخطاب المباشر الحر. انظرالمرجع نفسه. ص193.

(294) **A. J. Greimas & J. Courtés.** Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du. p. 177.

على الوطاسيين عام 1554 على يد محمد الشيخ الذي نحا أخوه أحمد الأعرج واستولى على الحكم، ومواصلة الجهاد ضد البرتغاليين إلى أن تعرضوا إلى هزيمة قاسية في معركة وادي المخازن عام 1578. ويحتاج هذا البرنامج إلى تدابير منتظمة ومحكمة تسعف على تحيينه ثم تحقيقه. ومن ضمنها تدريب الجنود، وتوزيع المهمات، والقيام بالعمليات الجهادية، والتزود بالأسلحة الفعالة، واستجماع الأخبار من الجهات المستهدفة. واستوعب هذا البرنامج برامج للاستعمال تصب في مجراه الشامل، وتعزز من فرص تحققه على النحو الأمثل.

ب- برامج حكائية للاستعمال

- أبدى حيان، إبان وصوله إلى تدسي، حماسا كبيرا للمشاركة في مجاهدة العدو ومغالبته. ولهذا الغرض تزعم حملة منظمة لمباغتة البرتغاليين في حصن فونتي. واستطاع، بعد هزمهم، أن يسترجع الحصن من قبضتهم، ويعود إلى تدسي محملا بغنائم هامة ونفيسة، ومرفقا بأسرى من الجنود البرتغاليين ومن الخونة.

- التحقت جموع بالمسجد لتوزيع المهمات ورسم الخطط العسكرية الفعالة. وهكذا وزع المجاهدون على مجموعتين: مجموعة أولى يشرف عليها أحمد الأعرج وزعماء من قبائل سوس، في حين يؤطر المجموعة الثانية حيان وابن أخيه يحيى وشبان من كل القبائل وحواضر البلد. وكلف محمد أمغار بدعم الجهاد بتدسي على المستويين المادي والمعنوي.

ركز حيان صحبة يحيى جهدهما على تحرير منطقة دكالة. ولما كانا ينتشيان بدخولهما إلى قلعة تيط وأسر موسى وهو على وشك الموت، وصلتهما رسالة مستعجلة من أمير الجهاد والمجاهدين مولاي أحمد الأعرج. وبعد قراءتها تبين لهما أن جنوده تمكنوا من استئصال شوكة البرتغاليين في كثير من المناطق الجنوبية، وأرغموا العدو على الاحتماء بأسفي. وهو ما حفز كثيرا من القبائل على تعزيز صفوف المجاهدين، ومكاتبة مولاي أحمد الأعرج لحفزه على الدخول إلى مراكش ومبايعته. لكن يحيى أوتاعفوفت تمكن، بمكره وخداعه، أن يستميل بضعة قبائل ويصدها عن مساندة مولاي أحمد الأعرج. في نهاية رسالته يوجه لهما دعوة لتنفيذ المخطط المتفق عليه. وهو التفكير في طريقة فعالة للدخول إلى أسفى بعد محاولات كثيرة باءت إلى الفشل. وهو ما تحقق علي يديهما بعد أن دبرت مكيدة لقتل يحيى أوتاعفوفت، ونفذت عميلة عسكرية ناجعة لتحرير القلعة.

- اضطرت زاينه إلى الدفاع عن عزيب حاحا، وصد عدوان غادر شنه موسى وأعوانه. لكنه تمكن من اختطافها وأسرها. وحاول بشتى الطرق (التعذيب والعنف والشغوذة والمساومة) أن يثنيها عن عزيمتها لتلبية نزواته الطائشة، وتحقيق حلم راوده منذ زمن وهو الانتقال من آل محاند.

لكنها استطاعت، بما أوتيت من ذكاء وحكمة وتبصر وليونة، أن تتحاشى مقته وغطرسته واندفاعه الأعمى، وتتمكن من فك الأغلال التي تقيدها، ومغادرة الزريبة لتنعم بأجواء القصر، واسترجاع ابنها ناصر، والتمكن من الهرب للقاء زوجها. ولما استيقظ موسى من مفعول التخدير حاول قتل ابنيها. ولما صدته الدادة أدت الثمن عوضهما. وتداركت زاينة الموقف في إبادته مسددة له طلقة قاتلة.

ج- برامج حكائية ملحقة

تتفرع عن برامج الاستعمال PN d'usage برامج ملحقة PN annexe تضطلع بها شخوص أوكلت لها مهمات محددة. ومن ضمن هذا الصنف من البرامج نذكر ما يلي:

أرسلت الدونا ميمون الحارثي إلى يحيى لتسليمه كتاب زوجته. وبعد قطع مسافات طويلة تمكن من تنفيذ المهمة الموكولة إليه بنجاح وفاعلية. وكلفه يحيى، بدوره، بمهمة أخرى. وهي العودة إلى قلعة تيط في هيئة مجذوب لتسليم رسالته إلى زوجته، وطمأنتها باقتراب أجل جمع الشمل.

كلف العتروس بوضع مسحوق مخدر في قوارير الخمر المقدمة لموسى وجنوده وضيوفه. وهو ما سهل المأمورية على يحيى ومساعديه لتنفيذ خطة تهريب زاينة وابنيها ووصيفتها الدادة، وأسر موسى. وما حفز راحيل على إعداد المسحوق هو رد الجميل لعائشة أم زاينة التي كانت تعامل ملتها معاملة حسنة.

وتمكن ميمون، رفقة يحيى وجوهر، من التسلل متنكرين إلى مطبخ قصر يحيى أوتاعفوفت، ثم وضع سائل مخدر في القدور التي يتهيأ هو و أعوانه وفرسانه إلى أكل محتوياتها. وما أن أدى المسحوق(صنيع راحل) مفعوله حتى خارت قوى أوتاعفوفت. وهو ما سهل على يحيى ومساعديه استنطاقه وتعنيفه وتقريعه. وبعد أن باح لهم كل بما يتعلق بالحامية والقلعة البرتغالين تم قتله بخنجر.

4- برامج حكائية مناوئة

أحكم البرتغاليون السيطرة على السواحل بعد المآسي التي حلت بالمغرب في العهد الوطاسي بسبب تفكك الدولة واستفحال المجاعة والقحط والضغط الضريبي. أصبح لهم أتباع يساعدونهم على تحقيق مرادهم، وييسرون توسع نفوذهم على التراب المغربي. ومن ضمنهم أمير أسفي يحيى أوتاعفوفت ومساعده الأيمن موسى الحران. اغتال يحيى أوتاعفوفت أمير أسفي عبد الرحمن بمباركة البرتغاليين، وادعى من أعلى منبر المسجد أنه أقدم على صنيعه بسبب العلاقة المشبوهة التي تربط البرتغاليين بعميلهم عبد الرحمن. واضطر إلى هذه الكذبة لحفز المسلمين على مبايعته أميرا. ولم

يدركوا غدره إلا بعد أن ظهرت للعيان علاقته المتينة مع الحاكم البرتغالي، وتردده على لشبونة لتوطد علاقته مع الطاغية عمانويل.

وإن تباينت مقاصد المناوئين (الذات الجماعية المناوئة) فهم يتفقون على وضع العراقيل والمعوقات للحيلولة دون وصول المجاهدين المغاربة (الذات الجماعية) إلى هدفهم الأسمى. وما حرض البرتغاليين على استعمار المغرب هو الاستحواذ على ثرواته والتحكم في الطريق التجاري الرابط بين المغرب والسودان. وكان هدف يحيى أوتاعفوفت من مبايعته أميرا على أسفي الوصول إلى السلطة واستغلالها لترهيب العباد والسيطرة على أملاكهم وترواثهم. وإن توخى موسى أساسا إشباع نهمه السلطوي، فقد سعى أيضا إلى الانتقام من آل محاند وإذلالهم لتصفية حسابات شخصية.

لم تستطع البرامج الحكائية المناوئة أن تصمد أمام عزيمة المجاهدين المغاربة وإرادتهم. استعمل هؤلاء السبل الممكنة لثني المعمر عن الاستمرار في تعنته وعناده، وإجلائه من أرضهم الطاهرة.

يراعى في تصنيف البرامج الحكائية أخذ المعايير الآتية[295] مأخذ الجد:

أ- طبيعة الربط: وهي تهم امتلاك الموضوع القيمي أو الحرمان منه. فلما يحصل طرف على الموضوع يحرم منه الطرف المناوئ. وهو ما يجعل الصراع على أشده بين الطرفين المتصارعين سعيا للظفر به. وفي هذا السياق، نلاحظ تحقق علاقة الوصل على المستويين العام والخاص. استطاع مجاهدو الجنوب إجلاء المعمر البرتغالي من جهة، وتمكن آل محاند إنقاذ فلذة كبدهم من قبضة موسى الحران وتحاشي مكره وخديعته ووحشيته من جهة ثانية. وبالمقابل أرغم البرتغاليون على مغادرة المغرب بعد أن تكبدوا خسائر فادحة في العتاد وتعرض حاكمهم دون سباستيان ومساعديه الحميمين(موسى الحران ويحيى أوتاعفوفت) إلى الهلاك.

ب- الجهات: اعتمدت الذات الجماعية على ما تتوفر عليه من القدرات التداولية[296]، والمعرفية حرصا على إنجاز المهمة التاريخية على الوجه الحسن. تتجسد القدرات التداولية في مجموعة من الأنشطة المنتظمة والمؤهلات الضرورية التي تمنح للذات مزيدا من القوة والمناعة لتحقيق مرادها والتصدي لخصومها.

لقد سبق أن أشرنا إلى الخطط العسكرية التي رسمتها الذات الجماعية، ورصدت لها المعدات والوسائل اللازمة لتنفيذها على أرض الواقع بفاعلية وإتقان. وبموازاة مع تحركات الذات الجماعية

(295) انظر فيما يخص هذه المعايير:

A. J. Greimas & J. Courtés. Sémioyique Dictionnaire raisonné de la thèorie du langage. p. 297.

(296) المقصود بالتداولية عند السيميائيين مجموع الأنشطة الإنسانية كما هي موصوفة في الخطاب. انظر المرجع نفسه. ص 288.

كانت زاينة تضطلع بدورها بجملة من الأعمال والمساعي للحيلولة دون نيل موسى من كرامتها وعزتها، والبحث عن حلول مناسبة للتخلص من أسره ومذلته وجمع شمل آل محاند بعد سنوات من التفرقة والمحنة.

يستحيل أن تحقق الأنشطة التداولية الهدف المتوخى منها دون امتلاك المعرفة، والتحكم فيها وتسخيرها لخدمة أغراض معينة.وفي هذا المضمار،استثمرت الذات الجماعية الأنشطة المعرفية الضرورية حتى تكون مؤهلة لإنجاز مهمتها التاريخية والوطنية على الوجه المطلوب. ومن ضمن هذه الأنشطة نذكر أساسا:

ج- **الإقناع والتطويع**: اقتنع المجاهدون بواجبهم الوطني للاستشهاد من أجل إجلاء المعمر وتحرير البلاد. واضطرت زاينة إلى استخدام التقنيات التطويعية (الإغواء، المغالطة، المداراة، المهادنة) لخدع موسى موهمة إياه بقبولها العيش بجواره في القصر. وشرطت عليه أن لا يقترب منها إلا بعد زفافهما. وما هي إلا حيلة خطرت ببالها لتحقيق هدفها الأولي، والمتمثل في الرجوع إلى القلعة لمعاشرة الدادة والعتروس واسترجاع طفلها ناصر ليترعرع مع زينب في كنفها. ويتجلي هدفها الموالي في استرجاع هامش من الحرية حتى تتمكن من الهرب خارج القلعة في الوقت المناسب. لبست في حفل عيد المولد النبوي أبهى قفاطينها لإبهار موسى وإيقاعه في الفتنة حتى تيسر على زجها تنفيذ الخطة المدروسة بإحكام. استغل الحدث ليدخل إلى القصر في هيئة فقير طمعا في أكل نصيبه من الطعام. ومما حفزه على التنكر في هذه الهيئة إخفاء هويته، ومراقبة الوضع عن كثب، و تحين فرصة الانقضاض على موسى وسجنه بعد أن يكون مفعول التخدير قد تمكن منه.

أ- **الحيلة**: استعانت الشخصيات بأساليب التحايل والخداع لتعرُّف خطط العدو ومواطن ضعفه والإجهاز عليه في الوقت المناسب.وهكذا اضطرت زاينة إلى التحايل على موسى لاتقاء شره المستطير، وتفادي الوقوع في شرك أهوائه ونزواته. واستعين بمهارات راحيل بنت شمعون لصنع سائل مخدر يوضع في طعام العدو لشل حركاته، وتيسير إلقاء القبض عليه. استطاع العتروس أن يضع السائل المخدر في قوارير الخمر التي يحتسيها موسى. وفي المنحى نفسه، تنكر يحيى صحبة مرافقيه (ميمون وجوهر وعلي ومسعود) في هيئات طباخين للتسلل إلى مطبخ يحيى أوتاعفوفت لوضع السائل المخدر في القدور الموضوعة فوق النار. ولم يقتل بطعنة خنجر إلا بعد أن قدم أسرارا ومعلومات في غاية الأهمية عن الحامية والقلعة البرتغاليتين.

ب- الجهات: تحتم الأنشطة التداولية والمعرفية توفر الذات على الجهات المناسبة التي تؤهلها إلى إنجاز مهمتها على أحسن وجه. ويمكن أن نجمل في الجدول أسفله الجهات التي يشترط توفرها في الذات الجماعية حتى تحقق ما تصبو إليه. وهي، كما يبدو، تنقسم إلى فئتين: إحداهما متعدية (تربط بين ملفوظات تضطلع بها ذوات متباينة)، وثانيتهما بسيطة (تربط بين ذوات متطابقة أو متآلفة)[297].

الجهات	المُفترضة	المُحينة	المحققة
Exotaxiques البرانية	واجب الدفاع عن حوزة الوطن	القدرة على تنفيذ خطط الجهاد	انجاز الفعل : إجلاء المعمر البرتغالي وتصفية أتباعه وعملائه
Endotaxiques الجوانية	الرغبة في مجاهدة العدو نفسيا وعمليا	تعرف الخطط المناسبة لمنازلة العدو والقضاء عليه.	تتجسد كينونة الذات فيما ينتابها من مشاعر في مختلف مراحل تنفيذ العمل المتوخى وتقويمه.

ج- طبيعة الذات: تتفرع الرواية إلى مسارات فردية (مسارات تهم مصير ثلة من الشخصيات الرئيسية) تتجسد، عموما، في ذات واحدة متآلفة. وهذا ما أطلقنا عليه الذات الجماعية في مواجهة الذات الجماعية المناوئة. ومع توالي الأحداث استقطبت الذات الجماعية مساعدين جدد (العتروس، الكونتيسا، ميمون الحارثي، راحيل بنت شمعون، محمد الناصر العبدي)، استطاعوا، بمساعيهم الإنسانية ومساعداتهم الميدانية، أن يقدموا خدمات جليلة لآل محاند سعيا إلى جمع شملهم واسترجاع مجدهم وقهر أعدائهم. وكل واحد من هؤلاء المساعدين تحركت دوافع ذاتية حفزته على مناصرة الحق ومقاومة الحيف. أراد العتروس بخدماته (الترويح على زاينة ومساعدتها على الهروب، ووضع المخدر في قوارير الخمر) أن ينتقم من أبيه الذي احتقره وكرهه لتشوه خلقته. واستجاب ميمون لأوامر الكونتيسا لقاء التحرر من أسر الاسترقاق والاستعباد. وسعت راحيل، من خلال صنع السائل المخدر، أن ترد الجميل لأم زاينة التي كانت تعامل ملتها بالحسنى دون ميز أو إقصاء. ولم تجار الكونتيسا زوجها في طغيانه وجبروته، ولم تستسغ مشاهدة زاينة أسيرة في زريبة تنبعث منها روائح كريهة، فغامرات بإيصال كتابيها إلى كل من والدها وزوجها. أخطأت رسالة هدفها، في حين وصلت الرسالة الثانية إلى وجهتها بعد جهود مضنية. وحفزت الوطنية المتوقدة سي العبدي على تقديم العون ليحي ورفقائه للدخول إلى أسفي والقصر في هيئات متنكرة بهدف القضاء على يحيى أوتاعفوفت. وهو ما يسر عليهم مأمورية هزم البرتغالين وإجلائهم عما تبقى من الثغور والحصون المغربية.

(297) انفسه. ص231.

5- عنف الكتابة

تبدو الكتابة النسائية موضع صراع بين رغبة غالبا ما تكون عنيفة وبين مجتمع يناصب هذه الرغبة عداء ممنهجا، ويمكن أن يكون أكثر مكرا على نحو يضاهي ذلك الشكل الملطف، وهو ما يتجلي في السخرية والاحتقار(298). وإن حصلت تطورات في الكتابة النسائية مازالت المرأة، بحكم الرواسب والقوالب المسكوكة، تحذوها هذه الرغبة العنيفة لإثبات جدارتها الثقافية وفرض وجودها. قد تبدو الفروق بين الكتابتين النسائية والرجالية وهمية مادام القارئ يتفاعل إيجابا مع أي إبداع مستوف للشروط الفنية أيا كان كاتبه أو مصدره. وإن أمعنا النظر فيها نقرأه نعاين أن فعل الكتابة، بحكم الرواسب التاريخية والتنشئة الاجتماعية، يتضمن فروقا دقيقة بين الجنسين فيما يخص أساسا أحاسيسهما وأهواءهما ومنظورهما للحياة والزمن.

ستنوقف عند عينة من الأهواء التي تجلي خصوصية الكتابة النسائية من جهة، وتجسد عنفها للتمرد على القوالب الذكورية، والرواسب الاجتماعية المتوارثة، والأساليب الاستبدادية.

أ- البهيمية: يتضح من خلال تجليات العنوان تداخل المقولتين الحيواني والإنساني واندغامهما. فهما يشتركان في مقوم أساس على مستوى المحور الدلالي [كائن حي]، في حين يختلفان في مقوم جوهري [+- عاقل].يحفز هذا المقوم الإنسان على إعمال عقله لإثبات رصانته وتفادي حماقات بعينها. أكثر من ذلك، يسعفه على التمييز بين الإنسان المتمدن (الثقافة) الذي يحتكم إلى المؤسسات بعقله وبين الإنسان غير المتمدن (الطبيعة) الذي ينساق وراء أهوائه دون مراعاة ما يترتب عليها من عواقب.أحيانا يسترجع الإنسان طبعه الإنساني (الثقافي)، وأحيانا يرتد إلى المستوى البهيمي (الطبعيي) مقترفا كبائر منافية للقانون. يتمثل البعد الإنساني في سعي زاينة إلى الحرية والطمأنينة، وحرصها على العفة والسؤدد. يتيقظ في أحشائها، بحكم إرغامات الصراع والحرب، النزوع البهيمي، وهو ما حرضها على حمل السلاح في وجه الغزاة وقتل موسى الحران دفاعا عن كرامة أهل حاحا، ودرءا لأي مكروه قد يصيب فلذتي كبدها. وهي، بهذا الشكل، شبيهة باللبوءة التي صمدت أمام جنود أوتاعفوفت أو غرست مخالبها وأنيابها في جسد الثعبان المتوحش حماية لشبليها من خطر محتمل. وكثيرا ما يستقطب المسار الحكائي لزاينة (وكذا أبيها وزوجها) صورا مستمدة من عالم اللبوءة أو الأسد (العرين، الشبلان، الافتراس، المخالب، الأنياب...).

وما يلفت النظر، في المنحى نفسه، أن مقولة الحيواني/ الإنساني تكتسح مفاصل الرواية، وهو

(298) **Béatrice Didier.** L'écriture-femme . p. 11.

ما يؤشر، عموما، على عدم تخلص الإنسان من الطبع البهيمي بسبب الحروب والتسيب والاستبداد والتسلط. ورد المعجم الحيواني في سياقات مختلفة. نجرد، بداية، عينة منها، ثم نستخلص منها النتائج المناسبة.

الشاهد	السياق	المقصدية
-»لبوءة أل حاحا، وفرت علي مشقة البحث عنك»ص 30. -«أهلا لبوءة آل حاحا، تفضلي، اقتربي» ص 36. -«مساء الخير يالبؤة حاحا؟»ص 75. -«موضوع نساء عمري. أتشوقين يالبؤتي إلى معرفة من سبقنك إلى شغل فكري» ص 185.	يخاطب موسى الحران زاينة ناعتا إياها باللبوءة.	لما ألقى موسى القبض على زاينة نعتها باللبوءة للاستهزاء منها والحط من معنوياتها. وفيما بعد غير من حدة لهجته. تلطف معها سعيا إلى استدراجها للزواج، وتبني ابنها ناصر ليكون وريثه وخليفته في الزعامة.
-«العتروس.. آولد الحرام..وافينك يا حمار الزايرات» ص 33. -«لماذا تباطأت في الحضور إلي، ياخنزير الزريبة» ص 35. «أأنت مدرك خطورة ما تطلبه مني أيها الخنزير» ص 159.	يخاطب موسى ابنه العتروس.	يصب جام غضبه عليه لدمامته وتشوه خلقته وبشاعته.
«واليوم يا أهل العزيب جاءتكم غارة ضباع لا نعرف قصدهم، بعد هجرة الأسود عرونها» ص 28.	تخاطب زاينة أهل حاحا بعد أن شن عليهم موسى غارة مفاجئة وضارية.	تشبه زاينة جنود موسى بالضباع لوحشيتهم وغدرهم بعدما علموا بسفر حيان ويحيى.
«لم نسلم حتى من جبروت الحيوانات المفترسة» ص 64	يخاطب بابا علال ابنه الجيلالي	مع شدة الجفاف أصبحت الحيوانات المفترسة تشكل خطرا على السكان.٨
«التفتت زاينة إلى مصدر الضحك والتوأمين وغنة الشبلين» ص 196	يبين السارد التفاتة زاينة نحو مصدر غنة ابنيها	يتعايش التوأم مع الشبلين إلى حد التماهي. وفي أكثر من موضع يُشبهان بهما. ويشبه ابنا الشريفين بالمشبه به نفسه. وهو ما يرهص أن الأشبال ستحتذي حذو الأسود للدفاع عن عُرنهم، وصد الأعداء عن اقتحامه و تدنيسه.
«سار الرجلان جنبا إلى جنب، ميمون بمشيته المعتدلة العسكرية، والعتروس بمشية البط» ص 190	يترصد السارد مشيتي ميمون والعتروس وهما يحرصان على تنفيذ خطتهما بفعالية ونجاح.	-يحرص العتروس على التباطؤ في مشيته لإيهام المتربصين به أنه يقتلع أعشابا لمعالجة زاينة.

«شعور طائر محلق، متحرر من كل الموانع» ص 237	يرصد السارد حالة زاينة إبان استرجاع حريتها ولقاء زوجها.	-تشبه زاينة طائرا فر من القفص لاسترجاع حريته.
«ها هو ذا كالقط الأليف» ص 181 «أجن موسى أم أن الأفعى الحاحية قد عملت عملا غير سيدها من أسد جسور إلى قط وديع» ص 82	يبين السارد تبدل معاملة موسى لزاينة.	استطاعت زاينة، بكياستها ودهائها، أن- تغير موسى من وحش خطير إلى قط وديع.
«أنت لا تعلم ما قاساه فرساني وسكان القبائل الخاضعة لنا، من هجوم الأسود والخنازير البرية على دوواريهم»	يخاطب الكونت دون سباستيان أمير أسفي يحيى أوتاعفوفت	يشتكي الكونت من هجوم حيوانات- مفترسة على الأهالي التابعين لحكمه. وهو يقصد أيضا المجاهدين الذين يسعون إلى استرجاع المناطق المحتلة.
-«لا تزالين سليطة اللسان، كما عهدتك، يا بومة الشؤم» ص 30 - « من يوجد معها؟ زنوبا، اين أنت، يا بومة الشؤم» ص 82 -«أسرعي يا حرباء»	- يخاطب موسى، على التوالي، الدادة وزنوبا.	ينعت الداد وزنوبا بالبومة لكونهما مصدرا للشؤم والتعاسة. ويشبه زنوبا بالحرباء لتقلبها ومكرها.
«تراجع حمان بخفة فهد إلى مكان نومه، وهو يداري فرحته» ص 107	يبين السارد خفة حركة حمان	تتسم حركة حمان بالخفة كما لو كانت صادرة عن فهد في تمام لياقته ورشاقته.

يتضح من هذه العينات ما يلي:

- تستعين الروائية بالمعجم الحيواني (وحتى معجم الحشرات والزواحف) لتجسد إما شجاعة شخصية وقوتها وإما دمامتها وحقارتها. ويتضح، في كلا الحالين، أن الإنسان لم يتخلص من رواسب الطبيعة بحكم نزوعه إلى الصراع والحرب والقتال سواء لغايات دفاعية (استدفاع الأضرار عن محيطه) أو هجومية (السيطرة على الآخر واستغلاله).

- استثمرت الرواية المعجم الحيواني لوصف حركات الإنسان (خفته أو تباطؤه) أو هيئته (الدمامة والبشاعة والشؤم) أو وضعه (الحقارة أو البسالة) أو طبعه (المكر والقوة والتقلب).

- أصبحت الحيوانات - إثر استفحال القحط والجفاف - أكثر ضراوة وافتراسا. وهو ما أرغم الإنسان على الاختباء ليلا تفاديا لانقضاض الحيوانات المفترسة عليه. ويشبه البرتغاليون وأعوانهم المجاهدين المغاربة بالأسود والخنازير لأنهم، في نظرهم، متوحشون وحقراء.

- استطاعت زاينة، بسمتها وكياستها وسماحتها، أن تحول موسى من وحش كاسر إلى قط وديع. وهو ما سهل عليها تنفيذ السيناريوهات المدبرة التي أفضت إلى استرجاع ابنها ناصر، والهروب من القلعة، ولقاء زوجها.

ب- **الأمومة**: إن الأمومة طبع غريزي في الأنثى. هذا ما حاولت الروائية تأكيده من رد فعل اللبوءة تجاه جنود يحيى أوتاعفوفت لحماية شبليها من أذاهم وعدوانيتهم. وهو الموقف نفسه الذي صدر عن زاينة لما سعى موسى إلى مساومتها والضغط عليها للتخليق بها. استندت إلى عاطفة الأمومة لمجاراة موسى ظاهريا في مزاجه وطبعه دون أن تترك له أية فرصة للنيل من عرضها وشرفها. قاومت، بكل ما أوتيت من صبر جلد، ظروف السجن وإكراهاته، واعتمدت على مؤهلاتها الذهنية والنفسية لنسج سناريهوات فعالة بهدف التدرج شيئا فشيئا لتحقيق مرادها. واستعانت الروائية، في هذا الصدد، بتجربتها في الحياة وبفراستها الأنثوية لتجسيد ما عانته زاينه من فراق زوجها وتطويق الخناق عليها، وما كابدته في مخاضها ، وما قاسته من إبعاد ابنها عن حضنها. علاوة على ذلك قدمت الروائية فقرات تهم تعامل زاينة مع طفليها، وتبين رهافة حسها ورقة طبعها. وتتضمن هذه الفقرات معجميات خاصة وأحاسيس جياشة لا يمكن أن تصدر إلا عن امرأة تقدر عاطفة الأمومة أيما تقدير، وتلم بتفاصيلها بحكم التجربة والمراس الراسخين.

ج- **التسارّ**: احتاجت زاينة إلى الآخر الأنثوي لمناجاته ومخاطبته وائتمانه على أسرارها وتطلعاتها في أحلك الظروف. فهو يشكل الجانب الأساس الذي يكتمل به جسدها، ويتعزز به وجودها. وهو عبارة عن مرآة مجلوة تنعكس فيها أهواؤها وعواطفها وأسرارها ومتمنياتها. يتمثل هذا الآخر في الدادة التي تعتبرها زاينة مصدرا للثقة والائتمان بحكم طول المعاشرة وتوطد المحبة بينهما. كانت زاينة تجد فيها خير عون لاسترجاع ثقتها بنفسها، وأحسن رفيق لتبادل الأسرار والمعلومات، ونسج الخطط المناسبة، والتطلع نحو الغد الأفضل.

ولا يقل دور الدادة عن الدور الذي اضطلعت به الكونتيسا الدونا إيزابيلا.

تعاملت تعاملا إيجابيا مع زانية، وتعاطفت مع وضعها الزري، وسعت إلى مساعدتها لإيصال صوتها إلى زوجها. وقد تعاهدت مع زانية على عدم البوح بالأسرار المتبادلة حتى لا يطلع موسى على خطتهما. وكادت الخطة أن تنكشف وتحبط في مهدها لما تسلم موسى من أحد خدامه رسالة زانية إلى أبيها. فكان مصيرها التعنيف والضرب المبرح بالسوط وسجنها مكبلة بزريبة البهائم. لكن هذا الحدث لم يثن الدونا عن إيجاد حل مناسب لإيصال الرسالة الثانية إلى يحيى. وهو ما أفلحت فيه بتواطؤها مع ميمون الحارثي الذي تحمل مشاق السفر حرصا على أداء المهمة المطلوبة على أحسن وجه.

د- النرجسية: تبدو زاينة مزهوة بجمالها الفتان، ومعتزة بأصولها القبلية والاجتماعية. تشعر، أينما حلت وارتحلت، بأنها محاطة بهالة من التقدير والإعجاب. وهو ما زاد من اعتدادها واعتزازها بنفسها. لما جاء الحاكم البرتغالي الدون سباستيان إلى قلعة تيط لحضور حفل عيد المولد النبوي، لثم زاينة بحرارة وهو يتفحص وجهها الملائكي وقدها الممشوق. أبدى، من حركات عينيه وأسارير وجهه، أنه معجب أيما إعجاب بها، وهو ما نزل كالصافعة على قلبها، وجعلها تحس بأنه يجردها من ملابسها. وفي الوقت الذي أذكى فيه هذا الحدث غيرة موسى وأغاظ كبرياءه كانت زاينة متوجسة من تلقي عتاب زوجها المندس في الجمع متنكرا في هيئة فقير. لكنها، عكس ما توقعته، لم تتلق منه «سوى نظرات محب متيم» ص205.

ولم يكن الإعجاب مقصورا على مفاتن جسدها ومحاسنه، وإنما هو مقرون أيضا بمؤهلاتها الذهنية والنفسية والفكرية. وهذا ما جعل موسى يحتار من أمرها ويخفق في الإيقاع بها. وجد نفسه أمام امرأة تجمع بين العفة والرصانة وبين الرقة واللطف. ولما أطلعته على الوضع المزري في تيط (معاناة الناس من السخرة والاستغلال، وحرمانهم من إعذار أبنائهم) صارحها بإعجابه وتقديره لجمالها ولفكرها. «ألم أقل لك يا لبؤتي أنك فاتنة بحسنك وبنفكيرك» ص197.

ولم تقتصر النرجسية على زاينة وحدها بل شملت الدونا أيضا بالنظر إلى سمو مكانتها الاجتماعية. كانت تعتني بمظاهر الزينة (التدليك ،تصفيف الشعر، ارتداء أبهى الملابس وأفخرها، العناية بالجسد) حتى تبهر الناظر بجمالها وبراعة أشكال ملابسها و تناسق ألوانها، وتحاط بهالة من الإعجاب والإطراء.

هـ- التحايل: من الأمثلة الرائجة «الحيلة خير من العار». نستشف من الحيل المسبوكة اللمسة أو البصمة الأنثوية. وتعتبر الحيلة من الكفايات المعتمدة لمواجهة الخصوم دون الدخول في شجار أو صراع مباشر معهم. وهو طريق أهون جهدا وأقل خسارة من خوض حرب قد تستغرق مدة طويلة وتستنزف قوى وموارد لا تقدر بثمن. تمكنت زاينة، بفطنتها ونباهتها، أن تجد الحلول المناسبة للتخلص من قبضة موسى الحران، وجمع شتات الأسرة، ومقاومة المستبدين. وقد وجدت في القلعة من يؤازرها على تحقيق مبتغاها. ومن ضمنهم الكونتيسا التي غامرت بسمعتها ومكانتها لمساعدة زاينة على إيصال رسالتها إلى زوجها يحيى، وراحيل بنت شمعون التي صنعت سائلا مخدرا لمساعدة المجاهدين على إلقاء القبض على عينة من الخونة واستنطاقهم بهدف جمع المعلومات الكافية عن الأماكن المستهدفة. وتمكن المجاهدون، بفضل الحيل المحبوكة بإتقان، أن يجلوا المعمر عن المغرب، ويسترجعوا مجده وهيبته وسؤدده.

الخلاصة

يمكن أن نستنتج من الرواية ما يلي:

أ- سعت الرواية أن تحفر في الذاكرة الجماعية لمنطقة حاحا لبيان ما ابتليت به من جراح وصدمات جراء الغارات البرتغالية، وتفكك أواصر الدولة الوطاسية. ومما ذر الملح في هذه الجراح أن أحد أعوان البرتغاليين(موسى الحران) ارتأى أن ينتقم من آل محاند بإذلالهم وتمريغ أنوفهم في التراب. تحملت زاينة المصاعب لصون كرامتها، والدفاع عن أرض أجدادها وأسلافها.

ب- كتبت الروائية عملها بعنف لإثبات جدارتها وتعزيز منزلة المرأة في المجتمع. وهذا ما جعلها تعتني بمسار زاينة، وتشملها بالرعاية المستحقة، وتذكي في أحشائها النزوع النرجيسي. اندفعت الأحداث وتلاحقت لرصد مصير زاينة في تساوق مع مصير آل محاند. وإن تحكمت الروائية في ضبط إيقاع السرد باعتماد تقنية التناوب (إيقاف حكاية واستئناف أخرى) أو التوازي (تحسن طرف يفضي إلى انهيار طرف آخر)، فقد انساقت مع آليات التشذير والتفريع والتناسل غير مكترثة للتشذيب والتهذيب باعتبارهما عنصرين أساسيين فيما يخص الصنعة الروائية.

ج- ترصد الرواية المصيرين الذاتي والجماعي. مصير زاينة بعد اختطافها من لدن موسى الحران. ومصير المغرب في العهد الوطاسي بعد أن اعتراه التفكك والضعف. وإن كان مصير زاينة يبدو كما لو كان الحدث الرئيس، فهو-من حيث قيمته الوظيفية- يعتبر جزءا من برنامج حكائي شامل يحتويه ويستوعبه. وتتخلل المحكي عن زاينة مرايا بنيوية تسترجع حدثا بطريقة استعارية (قصة اللبوءة دفاعا عن عرينها وشبليها) لأخذ العبر المناسبة أو ترهص بما سيحدث فيما بعد (قصة اللبوءة مع الثعبان الرهيب) لاتخاذ الإجراءات اللازمة. وهي، في عمومها، تحوم حول صورة جوهرية (مقاومة اللبوءة للمتربصين بها) متخذة إياها مرآة تعكس على نحو مصغر ما يعرفه المغرب من أحداث جسام سعيا إلى الاستقلال والسيادة.

د- سبق أن أشرنا إلى أن الرواية شُيدت على خلفية تاريخية. لكن القارئ، وهو يسترجع في ذهنه فترة عصيبة من تاريخ المغرب، سيعاين أن الروائية عمدت إلى خلخلة الحدود بين الواقعي والتخييلي، واعتماد شخصيات من وحي الخيال لأداء أدوار تاريخية، وإسناد أدوار خيالية لشخصيات تاريخية. ويمكن أن نجمل ما يميز الحيوات التاريخية من الحيوات التخييلية Vies fictionnelle في هذا القول لدوريت كوهن. « يتناول التاريخ البشرية في شموليتها وليس في جزئياتها، ويهتم بأحداث وتغيرات تمس المجتمعات عوض أفراد على انفراد»(299). لم يكن هم الروائية أن تهتم بما آل إليه

(299) **Dorrit Cohn.** Le propre de la fiction. traduit de l'anglais (Etars Unis) par Claude Hary-Shaeffer. p. 35.

الوضع الاجتماعي والسياسي في عهد الوطاسيين، وإنما ركزت اهتمامها على أمور جزئية تخص أفرادا من قبيلة حاحا وهم يواجهون مصيرهم المحتوم في معزل عن منطق التاريخ وإكراهاته. وهذا ما حتم عليها أن تتحرر من القيود المرجعية مختلقة أحداثا ومتصرفة في أخرى. وما تسرده ليس تاما ولا يمكن التحقق منه. في حين يشترط في الحدث التاريخي أن يكون تاما ومتحققا منه[300].

ه- يضطر السارد، بحكم واجب الذاكرة، للعودة إلى لحظات معينة بهدف استرجاع زمنها الضائع وطرد الأرواح الشريرة التي علقت بها (ما يصطلح عليه بول ريكور بالتعزيم). ويضطلع في كل استرجاع بملء ثقوب اعتراها النسيان أو تفادي التكرار الذي يحتمه الإفراط في التذكر. وفي هذا الصدد ارتأت الروائية أن تثير ما خلفته مرحلة تاريخية من جروح وندوب في ذاكرة أهل حاحا من جراء ضعف الدولة الوطاسية وتفككها من جهة، وتوطد الاستعمار البرتغالي في منطقتهم من جهة أخرى. ولم يكتف البرتغاليون وأعوانهم بنهب ممتلكات الحاحيين واستهداف كبريائهم الوطني بل سعوا إلى تمريغ أنوفهم في التراب باختطاف زاينة ومساومتها للنيل من عرضها. وهكذا «تختزن أرشيفات الذاكرة الجماعية جروحا حقيقية ورمزية»[301]، يتم الرجوع إليها أحيانا بهدف استثمارها في تعزيز الحماس الوطني والاحتراس أكثر من الآخر بوصفه يشكل خطرا على الهوية[302]. ولكن ما حفز الروائية على النبش في الذاكرة الجريحة (وهو مبرر آخر للاطلاع على أرشيفات الماضي الأليم) هو أن تستخلص العبر المناسبة والقيمة المثالية. «لن تكون الذاكرة ملائمة إلا إذا حولت إلى مشروع. إذا كانت الصدمة تحيل إلى الماضي فإن القيمة المثالية توجه نحو المستقبل. والحال إن تقديس الذاكرة من أجل الذاكرة يعطل، باستهداف المستقبل، مسألة الغاية، مسألة الرهان الأخلاقي»[303].

المراجع والمصادر

أ- العربية

- جورج لوكاش. نظرية الرواية. ترجمة الحسين سحبان.منشورات التل. الرباط. الطبعة العربية الأولى 1988.
- فليب هامون. سيميلوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الحوار. ط 1/ 2013.

(300) تعرف جوريت كوهن التخييل بأنه سرد غير مرجعي لا يحيل إلى أحداث خارجية وإنما إلى نفسه (المرجعية الذاتية autoréférentialité). انظر المرجع نفسه. ص 29-30.

(301) **Paul Ricœur.** La mémoire . l'histoire. l'oubli. p. 99.

(302) وهو يثمل سبا من أسباب هشاشة الهوية. نشعر بأن الآخر يشكل خطرا حقيقيا على الهوية بإهانتها وإقصائها وكراهيتها. وما يدعو إلى العجب: هل يجب أن تكون هويتنا هشة إلى درجة لا نقبل أن يكون للآخرين طرقهم الخاصة في العيش والتفاهيم والتميز بهويتهم الخاصة. انظر المرجع نفسه. ص 99.

(303) نفسه. ص105.

- مليكة رتنان. لبؤة حاحا. شركة المدارس للنشر والتوزيع. الدارالبيضاء 2013.
- ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة. ترجمة محمد البكري ويمنى العيد. دار توبقال للنشر. ط1/ 1986.

ب - اللغة الأجنبية

- **A.J. Greimas & J. Courtés.** Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II. Hachette.
- **Béatrice Didier.** L'écriture –femme. Puf. 1éd 1981.
- **Dorrit Cohn.** Le propre de la fiction. trad de l'anglais (Etars Unis) par Claude Hary-Shaeffer. éd Seuil2001.
- **Gérard Genette.** «Discours du Récit» in Figure III. Seuil. Paris1972.
- **Jean-Marie Schaeffer.** Pourquoi la fiction?. Seuil 1999.
- **Jean Ricardou.** «Ecrire en classe».Pratiques n° 20. juin 1978.
- **Lucien Dllenbach.** Le récit spéculaire Essai sur la mise en abîme. Seuil. 1977.
- **Paul Ricœur.** La mémoire , l'histoire, l'oubli. édition du Seuil. 2000.
- **Roland Barahes .** S/Z. édition du Seuil1970.
- **Tzvetan Todorov.** «Les catégories du récit littéraire» in L'analyse structurale du récit. Communication8. Seuil 1981.

السميائيات التأويلية: التعاضُد التأويلي والتلقّي والأكوان الخطابية

عبد الله بريمي[304]

مقدمة

سنوضّح في هذه الدراسة أهمّ ملامح النظرية السميائية، خاصة في أبعادها التأويلية، عند بورس. ونقصد بالنظرية السميائية خطابا نظريا حول الظواهر التأويلية، وهي مجموعة من المفاهيم المنظَّمة التي تمكّن من وصف آليات إنتاج الدلالة داخل موضوع ثقافي ما. ولفهم ما تدلّ عليه هذه السيرورة في أبعادها النظرية والعملية، لا بدّ من تحديد المستويات الدلالية التي تحتضنها، حيث لا وجود لمعنى إلا من خلال سيرورة تنقله من حدوده المفهومية المجردة والمتصلة والمعزولة عن أي سياق، إلى كيانات أو مستويات ملموسة يُستثمَر من خلالها هذا المعنى عبر استحضار كل أشكال التدليل التي تحققه في واقعة ما. إن هذا الانتقال لا يتمّ بصورة اعتباطية، بل بواسطة أشكال توسطية ثقافية ورمزية تربط بين المجرد والمحسوس أو بين النموذج ونسخته، وهي أشكال تحدد العلاقات وصور التبادل الممكنة بين المستويين. «فما بين المحافل الأصلية الأولى حيث تتلقى المادة المضمونية أولى تمفصلاتها وتتشكل باعتبارها شكلا دالا وبين المحافل النهائية حيث تتجلى الدلالة من خلال لغات متعددة، يمكن إدراج محفل للتوسط تنتظم داخله بنيات سميائية تمتلك وضعا مستقلا»[305]. إن هذه البنيات لصيقة بالفعل التأويلي عند بورس، وهو فعل محكوم باستراتيجية تسعى إلى تحديد الطرق التي يتم بها تشكيل المعنى وتنظيمه داخل وقائع مادية قصد تداوله وتصريفه في أفعال وممارسات وسلوكات مخصوصة.

إن هذه الخاصية تجعل من السميائيات عند بورس نشاطا معرفيا متكاملا، وهو نشاط لا يقتصر على ممارسة محدودة دون غيرها، بل إننا نُلفي داخل هذا النشاط نموذجا تأويليا وتحليليا يشتمل على كل الوقائع الدالة التي تنتجها الممارسة الإنسانية في أبعادها الفردية والجماعية.

لهذا لا تنفرد السميائيات عند بورس بموضوع محدّد، فهي تهتمّ بكل الظواهر الثقافية الدّالة وكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية بدل الاقتصار على ما هو لساني في هذه التجربة فقط.

(304) أستاذ باحث في السيميائيات. الكلة المتعددة التخصصات – الرشيدية/ المغرب

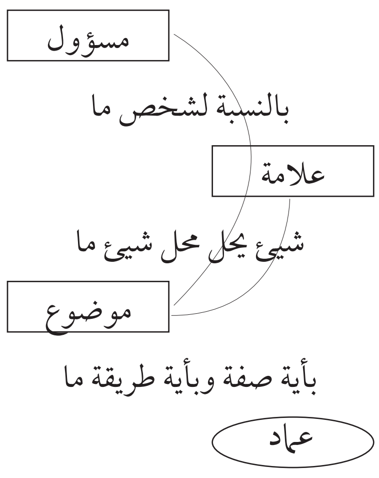
(305) **Greimas (A.J):** Du Sens. P160.

العلامة: البناء العام وآليات الاشتغال

إن الحديث عن العلامة في تصور بورس، وعن طرق صياغتها وأشكال تداولها هو حديث عن النشاط الإنساني باعتباره بؤرة مركزية منتجة للعلامات ومستهلكة لها في الوقت نفسه. فهذا النشاط لا يقف فقط عند حدود إنتاج موضوعات ثقافية يلقي بها للتداول والاستهلاك، بل إنه يدرجها أيضا ضمن أنساق تعطيها أبعادها وتحققاتها المستقلة. لذلك فالعلامة من حيث الوجود والاشتغال ليست وحدة تهتم بتعيين الأشياء والوقوف عند حدودها التقريرية فحسب، إنها بالإضافة إلى ذلك تهتم بتأويلها، إذ هي في الأول والأخير نمط في بناء التجربة الإنسانية. من هنا نستطيع القول، إن الآليات الإدراكية هي في الوقت نفسه آليات اشتغال الحالات التي تقودنا إلى توليد وتأويل العلامات.

بناء على ذلك، تكون العلامة، إذن، هي الوجه الآخر لإواليات الإدراك. والإدراك في منشئه وفي منطلقاته الأصلية هو معرفة مبنية على افتراضات تستند بدورها إلى معرفة سابقة من أجل إنتاج معرفة مضافة، لذا لا يمكن تصور سيرورة تأويلية معزولة وخارجة عن عمليات الإدراك هاته سواء كان إدراكا «للأنا» أو إدراكا للعالم والمحيط الخارجي الذي تتحرك داخله هذه «الأنا». إن هذا الإدراك لا يتم دفعة واحدة، بل هو إدراك يتم بوسائط ويستند في إنتاج دلالاته إلى عجلة التسنين الثقافي والرمزي. لهذا فكل شيء يمكن أن يشتغل بوصفه علامة، فالتجربة الإنسانية تشتغل بكافة أبعادها كمهد للعلامات؛ لحياتها ولنموها ولموتها أيضا. فالإنسان منتج للعلامات وهو أول ضحية لها.

يعرف بورس العلامة في قوله: «إن العلامة، أو الماثول، هي شيء يعوِّض بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأيّة صفة وبأيّة طريقة. إنها تتوجّه إلى شخص ما، أي تخلق في ذهن هذا الشخص علامة موازية أو ربما علامة أكثر تطورا. وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مؤوِّلا للعلامة الأولى. وهذه العلامة تحلّ محلّ شيء ما: موضوعها. إنها لا تحلّ محلّ هذا الموضوع، تحت أيّة علاقة كيفما كانت، بل عبر الإحالة على فكرة أطلقت عليها أحيانا عماد الماثول»(306).



(306) **Peirce (Charles Sanders).** Ecrits sur le signe. P121.

إن هذه الدينامية (ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول أي سلسلة الإحالات) هي ما يشكل في سميائيات بورس ما يطلق عليه السميوزيس؛ أي السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالات وتداولها، وهي المسؤولة عن العلاقة السميائية التي تربط الماثول بالموضوع عبر الأشكال التوسطية التي يقوم بها المؤول.

«إن العلامة، هي كلّ ما يحدِّد شيئا آخر (مؤوِّلها) ليحيل على موضوع تُحيل عليه هي نفسها (موضوعها) بنفس الشكل، ويصبح المؤوِّل بدوره علامة وهكذا دواليك في إطار سلسلة لامتناهية»[(307)].

فالأمر يتعلّق، إذن، بعلاقة ثلاثية، وهي في عمقها علاقة سميائية خاضعة لمبدإ التنظيم والتركيب. إن هذه العلامة تضع للتداول ثلاثة عناصر: ماثول (أول) يحيل على موضوع (ثان) عبر مؤول (ثالث)[(308)]». ويصبح هذا الأخير بدوره علامة تنبثق عنه سلسلة لامتناهية (نظريا على الأقل) من الإحالات.

«إن الماثول، هو بمثابة شيء أول يقيم علاقة مع ثانٍ يسمى موضوعه، وهي علاقة ثلاثية أكثر أصالة بحيث يمكنه تحديد ثالث يسمى مؤوله، وذلك بأًن يقيم مع موضوعه نفس العلاقة الثلاثية التي يقيمها هو نفسه مع هذا الموضوع نفسه. إن هذه العلاقة الثلاثية، هي علاقة أصيلة؛ أي أن عناصرها مجتمِعة ومرتبطة فيما بينها بطريقة لا يمكن معها لهذه العلاقة أن تتحول إلى علاقات ثنائية»[(309)].

استنادا إلى هذا وجب النظر إلى العلامة بوصفها وحدة ثلاثية المبنى غير قابلة للاختزال في عنصرين كما هو الحال عند سوسير في الدال والمدلول. «فإذا كان سوسير يصر على استبعاد المرجع

---

(307) Ibid. P126.

(308) لقد اكتفيت فقط بالإحالة على التوزيع الثلاثي العام الذي يتحكّم في البناء العام للعلامة، لأن هذا التوزيع هو الذي يشير إلى مجمل التوزيعات الفرعية الأخرى. ذلك أن العلامة نفسها تنتمي في إطار السيرورة السميائية إلى مقولات وإلى أنواع وإلى أقسام فرعية ومختلفة من العلامات. هذا الانتماء تحدّده شروط ومقتضيات الإحالة؛ إذ يُنظر إلى العلامة في علاقتها بذاتها بوصفها أولى وفي علاقتها بموضوعها بوصفها ثانية وفي علاقتها بمؤولها بوصفها ثالثة. فبالنسبة لعلاقة العلامة مع ذاتها، فإنها تبقى كما هي في استقلال عن موضوعها وعن مؤولها. وبوصفها أولى، فإنها ستدخل في باب الإمكان أي (علامة نوعية)، و(علامة فردية) واقعية تخرج من دائرة الغموض والتعميم إلى التجسيد المحدّد في الزمن والمكان بوصفها ثانية، و(علامة قانونية) بوصفها ثالثة؛ أي علامة مسنّنة خاضعة لمبدإ العرف والعادة وهي التي تمكّن من ربط الأولى بالثانية. وبالنسبة لعلاقتها مع موضوعها فإنها إما أن تشبهه أو تشير إليه باعتماد السياق أو تحدّده بموجب قاعدة أو قانون ما، وهي على التوالي (أيقونة)، و(أمارة)، و(رمز). وبالنسبة لعلاقتها مع مؤوّلها، فإنها بكل بساطة تُدرك أو تُمثَّل غير متجاوزة حدود الإمكان الأولاني (خبر) أو تتجاوز ذلك إلى الفعل والتجربة كشيء يؤسّس لعلاقة أو لوجود واقعي انطلاقا من معطيات منطقية (تصديق) أو يتمّ تأويلها عن طريق الاستدلال بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى؛ أي باعتماد الافتراض والاستقراء والاستنباط (حجّة). للمزيد أنظر Ecrits sur le signe

(309) **Peirce (Charles Sanders).** Ecrits sur le signe. P147.

من تعريفه للعلامة ويعتبره معطى غير لساني، فإن بورس ينظر إلى المسألة من زاوية أخرى. فبناء العلامة يرتكز في تصوره عل فكرة الامتداد التي تجعل من الكون بكل مكوناته وحدة لا تنفصم عراها. فما يؤثث الكون ليس أشياء مادية، بل علامات، ونحن لا نتحاور مع واقع مصنوع من ماديات، بل نتداول هذا الواقع من خلال وجهه السميائي «إننا نحيا داخل كون رمزي، (...) وبقدر ما يزداد النشاط الرمزي يتراجع الواقع»(310).

لا تنتج العلامة عند بورس دلالة أحادية ومكتفية بذاتها ولا يمكن أن تُطرح وتُعزل بعيدا عن تحققاتها، إنها تولّد عددا من التمثيلات المتسلسلة، يمكن النظر إليها بوصفها سيرورة تدليلية منتجة لمعرفة أكثر عمقا وتطورا. ولا يمكن للذات الإنسانية أن تفكر خارج هذه السيرورة.

هذا يعني أن الأشياء المرتبطة بالتجربة الإنسانية التي تشتغل باعتبارها علامة، يتم تداولها كذلك بوصفها سيرورة سميوزيسية تتحدد كتكثيف لهذه التجربة والممارسة بكل أبعادها وتجلياتها الذهنية والعملية.

على هذا الأساس فإن تعريف العلامة، كما ورد عند بورس، لا ينفصل عن تعريف السميوزيس. والسميوزيس هي الوجه الآخر لعمليات الإدراك، ممّا يجعل منها سيرورة ترتهن وتستعيد المقولات الفلسفية الإدراكية الظاهراتية التي تحكم كل الوقائع في «الآن» و«الهنا». وخارج هذه السيرورة لن تحيل الوقائع سوى على قضايا مجردة عالقة عارية من التاريخي والتسنين الثقافي؛ أي عارية من الفكر والضرورة والدلالة والقانون.

ويطلق بورس «السميوزيس» أو السيرورة التدليلية أو فعل العلامة على السيرورة التي يشتغل بموجبها شيء ما بوصفه علامة، وهي سيرورة تتصل بقضايا الدلالة وبكيفية إنتاجها وطرق اشتغالها. يقول بورس: «أقصد بالسميوزيس (...) الفعل أو التأثير الذي يستلزم تعاضد ثلاثة عناصر، هذه العناصر هي العلامة وموضوعها ومؤوِّلها، ولا يمكن لهذا التأثير الثلاثي العلاقة أن يُختزَل بأيّ شكل من الأشكال إلى أفعال بين أزواج»(311).

إن السميوزيس –السيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة– سيرورة ثلاثية، لذا لا ينبغي فهمها بعيدا عن الإطار التداولي؛ أي دراسة أيّ فعل كلامي كيفما كان نوعه أو حالته داخل سياق ثقافي ما. وفعل وصف دلالة ما، معناه وصف السيرورة المعرفية التي تؤوَّل من خلالها علامة ما. وداخل هذه السيرورة، لا يمكن للعلامة أن تحقّق وجودها وحضورها الفعلي إلاّ من

(310) **سعيد بنگراد.** السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ص61.

(311) **Peirce (Charles Sanders).** Ecrits sur le signe. P133.

خلال عنصر التوسّط الإلزامي الذي يقوم به المؤوِّل. هذا الأخير هو الذي ينتج شروطا تبين ربط الشيء المبهم بالمجسّد، ويتيح فرصة إمكانية تمثيل الموضوع داخل الواقعة الإبلاغية. فهي سيرورة ثلاثية تقوم بتحريك وتفعيل ثلاثة عناصر، ما يعمل بوصفه علامة، وما تحيل عليه هذه العلامة ثم الأثر الناتج عنها؛ أي بين ماثول (أول) وموضوع (ثان) ومؤوِّل (ثالث)[312]، ويمكن النظر إلى هذه العناصر بوصفها الحدود البانية لهذه السيرورة. هذه الأخيرة، تتحول إلى نسق يتحكّم في إنتاج الدلالات وتداولها. ويمكن التمثيل لذلك بكلمة «شجرة» فهي تدلّ لأنها تشتمل على العلاقات الآتية:

«1- متوالية صوتية تشتغل كتمثيل رمزي متعارف عليه عند مجموعة لغوية محددة (المجموعة اللغوية العربية في حالة كلمة «شجرة»)؛

2- موضوع يستند إليه التمثيل من أجل إنتاج الصور الذهنية، وهو ما يشكّل أساس المعرفة، فالمعرفة التي لا تستند إلى موضوع لا يمكن أن تكون معرفة؛

3- مفهوم يحوّل الموضوعات إلى صور ذهنية تغنينا عن الوقائع، وتمكننا من التخلص من ربقة «الأنا» و»الهنا» و»الآن»[313].

إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة يجعل السيرورة منفتحة على احتمالات تأويلية. هذا الانفتاح هو المعادل الحقيقي للسميوزيس؛ «فالسميوز لا يمكن أن تكون تدبيرا لشأن خاص بعلامة مفردة، ولاعلما لعلامة معزولة. إن السميائيات هي طريقة في رصد المعنى وتحديد بؤره ومظانّه، إنها أيضا طريقة في الكشف عن حالات تمنّعه ودلاله وغنجه. ولهذا فالسميوز ليست تعيينا لشيء سابق في الوجود ولا رصدا لمعنى واحد ووحيد، إنها على العكس من ذلك إنتاج، والإنتاج معناه الخروج من الدائرة الضيقة للوصف»الموضوعي» إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقها»[314].

إن هذه الاحتمالات -وهي احتمالات سميوزيسية- تدلّ على أن الانتقال داخل السميوزيس من عنصر لآخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا وعمقا، سواء تعلّق الأمر بالمعطيات التقريرية الحرفية بوصفها النشاط الأول المرتبط بفعل إنتاج الدلالة، أو المعطيات الإيحائية بوصفها نشاطا ثانيا يقذف بالعلامة نحو عالم التأويل، «فالعلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر»[315].

(312) لا بدّ من الإشارة إلى أن «المؤوِّل» هو عنصر مشكِّل للعلامة، وهو نفسه علامة، وليس الشخص الذي يؤوّل.

(313) **سعيد بنكراد**. السميائيات مفاهيمها وتطبيقاته. ص 167.

(314) نفسه. ص 35/34.

(315) **أمبرتو إيكو**. التأويل بين السميائيات والتفكيكية. ص 120.

فما نحصل عليه في نهاية المسير التأويلي هو حدّ بدئي لمعرفة عميقة تطرحها العلامة. فكلّ مؤوِّل جديد يشرح الموضوع السابق انطلاقا من معارف وتصورات جديدة، وهي تصورات تجعل من السميوزيس بؤرة للتوالد الدلالي اللامتناهي، هذا اللاتناهي لا يفصل العلامة عن أصلها، بل يحافظ على هويتها وتماسكها. «إن النشاط التأويلي، وفق الغايات السميوزيسية، المعلنة أو الضمنية فعل كلّي، إن كانت آثاره المباشرة هي تعيين دلالة ما (تعيين ما)، فإن عمقه لا تحدده سوى الإحالات ذاتها التي تجعل من أي نسق سميائي بؤرة للتوالد الدلالي اللامتناهي»(316).

إن اللانهائي في هذا التوالد الإيحائي، وهذه السيرورة التدليلية لا يقيم قطيعة مع الحدّ البدئي، إنه يقوم بتعميق تمثّلاتنا ومعارفنا التي وضعت للتداول في الإحالة الأولى.

غير أنه إذا كانت سيرورة السميوزيس سيرورة تأويلية لامتناهية، فعلينا أن نفهم بأن عملية التأويل هذه ليست عملية حرّة، بل إنها حرية مشروطة؛ أي بقدر ما توهمنا عملية التأويل في أننا أحرار فيما نقول، فإننا في الوقت نفسه نجد أنفسنا مجبرين على تأويل وذكر ما يرد الشيء المؤوَّل قوله.

فالسميوزيس لا تقف عند حدود رصد المعنى الأولي الذي يحيل عليه التمثيل من خلال إحالته الأولى، بل تشير إلى إمكان استمرار هذه الإحالات دون انقطاع إلى ما لانهاية(317).

ومن منظور بورس، فلا وجود لعلامة في ذاتها، بل يمكن لكل شيء ولكل ظاهرة أن تصبح علامة. والتحوّل إلى علامة يعني الدخول في السميوزيس. بهذا المعنى «فالسميائيات ليست علم العلامات، بل هي علم السميوزيس»(318).

إن صياغة هذه السيرورة السميائية، معناه وصف سلسلة الحجج البانية لهذه السيرورة، بدءا بإدراك العلامة وانتهاء بحضورها في ذهن الشخص المؤوِّل لموضوع هذه العلامة. وهذا لن يتحقق إلاّ عندما تستقرّ هذه السلسلة في نقطة ما. أي إنها تعيد إنتاج الموضوع نفسه في إطار سيرورة لا متناهية.

فكلّ علامة هي موضوع تجربة، وإدراك نواة هذه العلامة، ومختلف عناصرها يجعل إمكانية فهمها أمرا ذا أهمية. وأول ما تبتدئ به هذه السيرورة هو تأكيد حقيقة التمثيل، بعد ذلك، فإن كل سيرورة استدلالية تالية تقتضي إنتاج متوالية من العلامات أكثر تطورا؛ ذلك أن موضوع العلامة

(316) **سعيد بنگراد.** السميوزيس والقراءة والتأويل. مجلة علامات. ع 10. ص46.

(317) **سعيد بنگراد.** السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ص167.

(318) **Francoise (Armengaud).** La Pragmatique. que sais-je? N2230. P19.

يصبح هو الآخر موضوع بحث مستمر، والحجج والأفكار البانية لهذه السيرورة تسعى في كل خطوة إلى تأمين المرور من تمثيل لآخر، من موضوع إلى موضوع آخر لم يُحدّد بعد. ثم تتوقف هذه السيرورة في لحظة ما، لتستمرّ رحلة البحث عن المعنى من جديد. وفي كلّ بحث نصطدم تارة بالإنتاج وأخرى بالتأويل: الأول هو اختيار لتمثيل ما، أما الثاني فهو بحث مستمر حول هذا الاختيار. بمعنى آخر، تركّز هذه السيرورة الدلالية على إعادة بناء النواة الخاصة بالموضوع الذي يتم ربطه أو إيصاله دائما بالعلامة. إن الأمر يتعلق ببحث مستمر، وهو بحث يُفضي بنا إلى قضايا دلالية أكثر عمقا، وأكثر تطورا، وتكرار هذا البحث يولِّد لنا عادات في التأويل.

تنطلق هذه السيرورة من عنصر لتصل إلى عنصر آخر، وكيفما كانت طبيعة الظاهرة المدروسة، فإن الانتقال من العنصر الأول إلى العنصر الثاني لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة، وإلاّ أصبحنا أمام سيرورة غير متماسكة. لذلك يجب التعامل مع هذا الانتقال بوصفه معطى توسّطيا بانيا ومتحكِّما في كل المسيرات التأويلية التي تربط بين العنصر الأول والعنصر الثاني.

وتقتضي صياغة هذه السيرورة استحضار عناصرها وتمييز مختلف المراحل المشكِّلة لها، انطلاقا من تصنيف مقولي لتلك العناصر. كما أنها تشتغل أيضا، بوصفها استعادة للمقولات الفينومينولوجية الإدراكية التي توضح نمط اشتغال الوجود وعلله الخاصّين بكلّ التجربة الإنسانية. فما يجربه الإنسان وما ينتجه من دلالات ينبغي أن يُتناول باعتباره حصيلة تفاعل دقيق بين ثلاثة عناصر توضِّح إدراكه لذاته وللعالم الخارجي في آن واحد.

هذه العناصر هي: الماثول والموضوع والمؤوِّل. حيث الماثول يحيل على الموضوع عبر المؤوِّل في إطار سيرورة لامتناهية[319]».

السميوزيس والبناء النصي

تنطلق سميائيات بورس من مبدإ أساسي مفاده أن «العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر». إن هذه المعرفة المضافة (بالمعنى البورسي للكلمة) تدل على أن الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء. إن التأويل باعتبار موقعه داخل نسيج السميوزيس اللامتناهية، يقترب أكثر فأكثر من المؤول النهائي المنطقي.

(319) إن لهذه السلسلة حدّ. هذا الحدّ هو ما يوفّره سياق العلامة وفرضياتها القرائية. بمعنى آخر، إن السيرورة التأويلية تقلّص من حجمها وإمكانياتها عندما ترسم لنفسها اختيارا يعدّ بمثابة سيرورة تأويلية تقود إلى تحديد شكل تستقرّ عليه الدلالة النهائية.

فالسيرورة التأويلية تنتهي، في مرحلة ما إلى معرفة خاصة بمضمون الماثول أرقى من تلك التي شكلت نقطة انطلاق هذه السيرورة»[320].

فالعلامة وفق هذا التصور لا تنتج دلالة تكتفي بذاتها، بل إنها توّلد سيرورة تدليلية أكثر تطورا انطلاقا من فعل التمثيل وأشكال الإحالة، والعلاقات التي تتم بين عناصر هذه السيرورة. هذه المعرفة المضافة تدلّ على أن الانتقال من عنصر داخل هذه السيرورة إلى آخر يعطي للسميوزيس بعدها التوليدي في إنتاج سلسلة لامتناهية من العلامات. فكل علامة تؤوّل أخرى ومن شأن أيّ فعل تأويلي أن يتحوّل بدوره إلى علامة ويولّد سيرورة سميائية جديدة، وهو ما يجعلنا بصورة واضحة أمام مفهومي التوليد والتأويل في سميائيات بورس.

إن مفهوم التأويل –حقيقة– هو ما يهمنا أكثر لأنه هو الذي يؤسس الفرضية القائلة: «إن المعنم هو نص مفترض والنص هو امتداد لآثار معنوية»[321]. وتعدّ هذه الفرضية أساسية، لأنها تفترض، وبصورة مسبقة، الدور الحقيقي الذي يُعهد للقارئ بوصفه المسؤول عن فعل التأويل، وبالتالي انخراطه في تحيين النص.

لذا فإن الفرضية السالفة ليست جديدة، ففي سميائيات بورس ما يؤكّد وجود هذه الفرضية خاصة تصوّره المنسجم والمتكامل لمفهوم السميوزيس اللامتناهية وغنى نظرية المؤولات، لما لهذه الأخيرة من أهمية في عقد الصلة بمفاهيم متداولة كثيرا في الحقل التداولي، خاصة المفاهيم المتعلّقة بمقامات وظروف التلفظ، وتلك التي لها علاقة بافتراضات الذات المؤولة واقتضاءاتها والاشتغال الاستدلالي لتأويل النص. هذا الأخير يقتضي التحيين من قبل الذات المؤولة. وهو بذلك يفسح المجال أمامها لإمكانات تأويلية متعددة، إنه بتعبير إيكو، «منتوج يشكّل قدره التأويلي جزءا من آليته التوليدية»[322]. ولا شكّ أن توليد وتأويل نصّ ما، في حالة بورس، يعني تشغيل استراتيجية سميوزيسية متعاضدة تراعي التأليف والتمفصل بين مختلف العناصر المشكّلة لها (الماثول والموضوع والمؤول).

ففي هذا المنظور، يصبح كل مؤول باعتباره هو الآخر علامة، بناء سميائيا قابلا بدوره لتأويل آخر، هذه السلسلة اللامتناهية من التأويلات، هي مجرد احتمال سميوزيسي لا يمكن أن يتحقّق إلاّ ضمن سياق محدّد أو من زاوية بعينها. «فالسميوزيس –بصورة مفترضة– لامتناهية، إلاّ أن أهدافنا

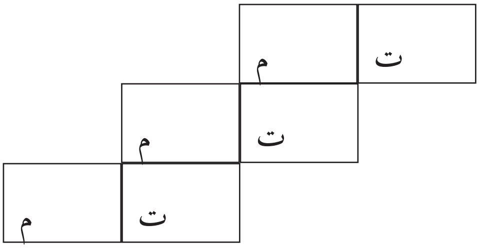
(320) **Umberto Eco.** Les limites de L'interprétation. P371.

(321) **Umberto Eco.** Lectoo in fa Umberto Eco Bula Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. p. 32.

(322) Ibid. P 68/70.

المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسة غير المحدّدة من الإمكانات. فمع السيرورة السميوزيسية ينصبّ اهتمامنا على معرفة ما هو أساس داخل كون خطابي محدد»[323]. هذا الكون الخطابي هو الذي يحدّ من حجم التأويل وامتداداته، إنه يشكّل فاصلا بين التأويل اللامتناهي والمتاهي (نسبة إلى المتاهة) الذي لا تحكمه ضفاف، والمسير التأويلي المحكوم بانتقاءات سياقية والذي له ضوابطه ومنطقه ونتائجه الدلالية. مما يعنى أن السيرورة التأويلية متناهية من حيث التجسيد العملي. «فالعلامة تكتسب مزيدا من التحديدات كلما أوغلت في الإحالة والانتقال من مؤول إلى آخر. من هنا، فإن الحلقات المشكّلة لأي مسير تأويلي تقود إلى إنتاج معرفة أعمق وأوسع من تلك التي تقدمها العلامة في بداية المسير. وهكذا فإن ما نحصل عليه من معرفة في نهاية السلسة هو تعميق للمعرفة التي تطرحها العلامة في حدّها البدئي»[324]. بمعنى آخر إن هذه السيرورة تنتهي في مرحلة ما إلى إنتاج معرفة متعلّقة بمضمون العلامة أرقى وأكثر تطورا من تلك التي كانت في البداية. إلاّ أن لهذا التطور والثراء التأويلي صلة بهوية العلامة وبأصولها الأولى.

«وإذا أردنا تمثيل السميوزيس اللامتناهية، فإننا سنحصل بصورة تقريبية على الشكل الآتي:



حيث يتم تأويل كل موضوع مباشر بواسطة علامة أخرى (الماثول في ارتباطه مع الموضوع المباشر الذي يناسبه)، وهكذا دواليك إلى ما لانهاية. وبهذه الطريقة فإننا ننتج ما يشبه نموا لمدلول كلي خاص بالتمثيل الأول؛ أي ننتج مجموعة من التحديدات ما دام كل مؤول جديد يشرح انطلاقا من قاعدة مغايرة الموضوع السابق ليصل بنا الأمر في النهاية إلى تشييد معرفة عميقة تخص نقطة انطلاق السلسلة وتخص هوية السلسلة في الآن نفسه»[325].

وانطلاقا من مفاهيم بورس المتعاضدة، سيكون النص حقلا منفتحا ومتعددا يساهم في تكاثر إنتاج العلامات، إذ سيكون تأليفا من العلامات مع مؤوّلاتها وموضوعاتها. فعندما يقرأ المرء العلامة من جهة علاقاتها وتوزيعاتها الثلاثية (الأيقونة والأمارة والرمز)، فإن علاقاتها بالموضوع تشير إلى

(323) **Umberto Eco.** Les limites de L'interprétation. P371.

(324) **سعيد بنگراد**. السميوزيس والقراءة والتأويل. ص48/47.

(325) **Umberto Eco.** Les limites de L'interprétation. P373.

سمات النص الأساسية. وطبقا لبورس، فبوسع الأيقونة أن تدلّ بفضل طبيعتها الخاصة فقط؛ أما الأمارة فتتأثر، حقيقة، بالموضوع؛ والرمز هو إنجاز لقانون ما. وفي هذه الحالة، سوف يطابق النص ما يقع خارج ميدانه أعني ميدان الموضوع الذي يصاحبه.

والنص بهذه الصفة التوليدية يعدّ نسقا مفتوحا من العلامات مع معانيها المتعددة. وتنشأ هذه التعددية انطلاقا من سلسلة الإحالات الدالّة والمحكومة بغايات تأويلية محددة، يكون فيها للذات المتلقية القدرة على تحيين هذه الإحالات باعتمادها قيود الانتقاء السياقي والملابسات المقامية المحيطة بفعل القراءة.

إن السياق والظروف المقامية شيء ضروري لكي يتسنى للمؤول منح التعبير دلالته الكاملة والتامة، غير أن التعبير يشتمل على دلالات افتراضية تسمح للمؤول بأن يتوقع سياقه. وفي هذا يعتمد هذا المؤول على قدرته الموسوعية ومجموع التجارب الضمنية، بلغة بورس، التي تستند إلى معطيات ثقافية مقبولة اجتماعيا وتاريخيا.

ولتبيان أهمية السياق يورد أمبرتو إيكو المثال الآتي:

إننا نتعرف إلى الأسود في ثلاث حالات؛ في الغابة والسيرك وفي حديقة الحيوانات. وكل الإمكانات الأخرى تبقى ظنية وخارج المعيار أو المألوف: وعندما تتحقق فإنها تطلق تحديا للموسوعة وتنتج نصوصا تشتغل بوصفها نقدا لسانيا واصفا للسنن. فالغابة والحديقة والسيرك تشكل ظروفا سميائية قادرة على التدليل (ما دامت مدرجة في الموسوعة) يمكن من خلالها إنتاج الوحدة المعجمية/ أسد. أما في نص ما فإن هذه الظروف نفسها يمكن أن تحدد لفظيا بكيفية يمكن معها أن تصير تحققات لسانية. فنقول حينئذ إن محتوى (الآثار المعنوية) أسد الذي يتوقع سلسلة من السمات التقريرية الثابتة (التي لا تتجاوز حدود ما يسمح به القاموس) يعود فيضم إليه سلسلة من السمات الإيحائية التي تتراوح تنوعا وفق ثلاثة انتقاءات سياقية. فإذا حدث وأن ظهر الأسد في سياقات حيث ترد عبارات مثل: غابة وإفريقيا... فالأسد هنا يوحي بالحرية والضراوة والتوحش... أما إذا وجد في سياق حيث يشار إلى السيرك، فإنه يوحي بالترويض واللياقة... وفي حال اندراجه ضمن سياق حيث تذكر حديقة الحيوانات، فإنه يوحي بالأسر والوضع في قفص. هكذا يتضح إذن، كيف يستطيع التمثيل الموسوعي لكلمة «أسد» أن يأخذ بعين الاعتبار انتقاءاته السياقية:

(سياق الغابة): حرية وضراوة...
أسد: (سياق السيرك): ترويض...
(سياق الحديقة): أسْر.... [326].

(326) **Umberto Eco.** Lector in Fabula. P20.

فإذا كانت الوحدة المعجمية «أسد» تمثُل أمامنا بوصفها وحدة مضمونية ثابتة ومحددة من خلال وجود نواة دلالية دائمة، وتحتوي في داخلها عل سلسلة من الإمكانات الدلالية التي تتعدد تحققاتها داخل الواقعة بتعدد وتنوع السياقات، فإن الخطاب بوصفه أداة تحيينية للكون الدلالي يعمد إلى انتقاء إمكانية ما من مجموع الإمكانيات المتاحة، وهو بذلك يساهم في تقليص حجم السياقات وتهذيبها.

الأكوان الخطابية

إن الفاعلية التأويلية عند بورس هي من طبيعة استدلالية (الاستقراء الاستنباط والافتراض)، فأن نؤول معناه أن نستنبط وأن نتوقع ونفترض ونستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده أو تصححه. ويستعين المؤول في هذا العمل التوقعي بمعارفه وتجاربه القبلية وهي في اصطلاح أمبرتو إيكو:

الموسوعة

إن الأمر يتعلق بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل، ويجد فيها كل ما هو رائج في السياق الاجتماعي والثقافي. هذه الذاكرة يفترضها النص ويحيّنها القارئ كي يستطيع المواجهة بين التجلي الخطي للنص وبين بنياته اللسانية «فلكي يتم تفعيل البنيات الخطابية يقابل القارئ التجلّي الخطي بنسق القواعد الذي تقدمه اللغة التي كتب بها النص، وتقدمه أيضا القدرة الموسوعية التي تحيل عليها هذه اللغة نفسها»[327].

على هذا الأساس يمكن النظر إلى الموسوعة بوصفها سجلاّ ضمنيا يستلزمه النص ويحينه المؤول، وبدونها لا يمكن للمؤول أن يتعاضد مع النص.

إن الخاصيات التي تشتمل عليها الآثار المعنوية، عادة ما تظل خاصيات مفترضة، أي إنها تظل مخزونة في موسوعة القارئ الذي يعمد ببساطة على تحيينها وتجسيدها كلما اقتضى المجرى النصي ذلك. فالقارئ من هذه الزاوية إذن، لا يظهر، ما هو متضمَّن أو مضمر من الناحية الدلالية، إلاّ لما هو بحاجة إليه. وإذ يتصرّف على هذا النحو، فإنه يجلب ويعطي حظوة وامتيازا لمدلولات سياقية أو فرضيات قرائية على حساب أخرى. ولكن، وفي سبيل أن يحسم القارئ أمر اختيار المدلولات التي حظيت عنده بالامتياز مقابل تلك التي قام بإبعادها، فإنه لا يكفيه أن يقارن كل ما تمدّنا به الموسوعة. مما يستوجب معه تفعيل البنيات الخطابية مثل الطوبيك باعتبارها فرضية قرائية[328].

(327) Ibid. p. 99.

(328) Ibid. p. 113.

الطوبي (الموضع)

من الهام جدا أن نتبيّن كيف يتم إنتاج نص ما، وكيف يمكن لقراءة هذا النص ألاّ تكون شيئا آخر سوى توضيح لسيرورته التأويلية. بمعنى آخر كيف يمكن لأيّ نص لا متناه في ذاته أن يولِّد تأويلات متوقَّعَة من قبل استراتيجيته؟

إن أيّ نص قادر على توليد سلسلة لامتناهية من التأويلات. من هذه الزاوية فطن إيكو إلى إقحام مفهوم «الطوبيك»[(329)]. و"الطوبيك" فرضية تداولية للقراءة والتأويل يبنيها القارئ وعليها يرتكز في تحيينه للنص. وقد ولجت هذه الفرضية ميدان الدراسات النقدية لتنتشل التلقي من وهم التعدد التأويلي المطلق، ومن الفهم الأحادي للنص في الوقت نفسه. ويعرّف إيكو "الطوبيك" "بأنها فرضية متصلة بمبادرة القارئ الذي يصوغها بطريقة بسيطة على شكل أسئلة من قبيل عن ماذا يتكلم النص؟ وما الذي تتم ترجمته بواسطة إجابة أو عنوان مؤقت؟ إنني على وشك التحدّث عن شيء ما. وتعدّ من هذه الزاوية أداة سابقة على النص ولا يقوم النص إلاّ بافتراضها إما ضمنا وإما بالإشارة إليها صراحة من خلال مؤشرات دالة مثل العنوان أو العناوين الفرعية أو من خلال الكلمات المفاتيح. وانطلاقا من فرضية الطوبيك هذه يستند القارئ في تفضيله لبعض الخصائص الدلالية للوحدات المعجمية التي يتألف منها النص واستبعاده لأخرى، وذلك لتشييد الانسجام التأويلي المسمى تناظرا"[(330)].

إن المعنى، بالاستناد إلى فرضية الطوبيك، يُبنى وفق استراتيجية تقيمها الذات المتلقية في أفق تحديد الانتظامات المؤدية إلى خلق الانسجام الداخلي للنص. ومن خلال هذه الفرضية أيضا تتم مقاومة كل التأويلات التي تحاول أن تستعمل النص وتقوم بنخله لكي تصل به إلى الشكل الذي يرضي نواياها.

«إن السيناريوهات وتمثلات الآثار المعنوية قائمة على سيرورات السميوزيس اللامتناهية؛ ولمّا كانت كذلك فإنها تلتمس تعاضدا من القارئ الذي يكون عليه أن يقرّر متى سيقوم بتوسيع أو

(329) لا بد من أن نقيم فرقا بين مفهوم الطوبيك كما يرد عند إيكو وبين التناظر كما ورد عند گريماس. فالتناظر عند هذا الأخير يتصل بمفاهيم مثل الانسجام والاتساق والربط أي بإقامة علاقات بين عناصر النص على مستوى دلالي وهو عبارة عن مجموعة من المقولات الدلالية التي تسمح للقارئ وتمكنه من القيام بقراءة منسجمة ومتسقة لنص ما. أما الطوبيك فهو فرضية تداولية. للمزيد أنظر أعمال گريماس خاصة: Sémantique structurale وDu Sens

(330) **Umberto Eco.** Lector in Fabula .P119.

إيقاف سيرورة التأويل اللامتناهي»(331). إن هذا الفعل لا يمكن أن يتم إلاّ من خلال افتراض وجود تصور مسبق عن المعنى؛ أي تحيين مجمل معطيات الموسوعة الثقافية للقارئ. وفي هذه الحالة، فإن الطوبيك، لا يشهد على مصداقية القراءات وصحتها، وإنما على الصيغة التي تساهم بها في تنظيم الفعل التأويلي، أي تنظيم الدلالة في مسيرات تأويلية.

ومن هذا المنظور، فالتأويل – من خلال مفهوم الطوبيك – يساهم في تشييد سياقات متعددة، وكل سياق لا يمكنه أن يكون شيئا آخر سوى تفعيل وتجسيد عملي لفرضية الطوبيك. وإلى حين تحققها في سياق خاص تظل السميوزيس لامتناهية، «إنها من هذه الزاوية تغلق في كل لحظة ولا تغلق نهائيا. ذلك أن نسق الأنساق السميائية الذي يبدو، بشكل مثالي، ككون ثقافي مفصول عن الواقع، يقود في الحقيقة إلى التأثير في العالم وإلى تغييره. إلاّ أن كل فعل تغييري يتحول بدوره إلى علامة تعلن عن ميلاد سيرورة سميوزيسية جديدة»(332).

ولتحديد آليات القراءة المتعاضدة المحكومة بقوانينها الذاتية يضيف إيكو إلى الموسوعة والطوبيك مفهوم العالم الممكن.

العالم الممكن

إن مفهوم العالم الممكن شيء أساسي للحديث عن توقعات القارئ، ويعدّ في نظر إيكو بناء ثقافيا(333)، يختلف عن نظيره في المنطق.

فإذا كان مفهوم العالم الممكن في تصور عالِم المنطق مفهوما فارغا ومجردا وغامضا فإنه في تصور إيكو مليء ومؤثَّث بالأفراد والوظائف(334).

ولأن العالم الممكن آلية من آليات التعاضد التأويلي فإنه يشتغل وفق ثلاثة مستويات:

فهو أداة ضرورية للقارئ الكفء.

وهو يسكن داخل النص نفسه.

وهو يضم ويوجه السلوك الافتراضي للشخصيات.

إن القارئ المتعاضد وهو يباشر النص السردي يكون لزاما عليه بناء مجموعة من العوالم الممكنة

(331) Ibid. p. 113-114.

(332) Ibid. p. 57.

(333) Ibid. p. 170.

(334) Ibid. p. 161.

وذلك في علاقته مع الممكنات الحكائية التي يظهرها النص باعتباره نسقا خطيا. وبتعبير آخر فإن القارئ يتخيل عالما يفترض أنه يتطابق مع عالم المحكي الذي تتخيل فيه الشخصيات بدورها عالما يفترض أنه عالم يتطابق مع مختلف الرغبات والمتمنيات والتوقعات التي تحفز وتدفع الكائنات السردية إلى الاشتغال[335].

إن بناء السيرورة التأويلية سيظل من، هذه الزاوية، محكوما باستراتيجية التحولات المشتملة على مجموعة من الإمكانات الدلالية التي تتوقف ضرورة عند نقطة دلالية محددة يفرضها بناء التأويل نفسه. وتشتمل هذه الاستراتيجية على متوالية من الاختيارات التأويلية الخاضعة لمبدأ التوقعية. بمعنى آخر، إن هذه الإمكانات الدلالية قابلة لمبدإ التحقق داخل النص، وهو تحقق لا يمكنه أن يكون إلاّ من طبيعة جزئية.

فالمؤول وحده قادر على انتقاء وتحقيق إمكانات وتغييب أخرى - مؤقتا - وذلك بهدف خلق أكوان دلالية، تجعل من عمليات الانتقاء التأويلي موجّها حقيقيا لبناء النص وأكوانه.

«إن التأويل سيرورة في التكوين وفرضية للقراءة وإجراء تحليلي. فلا حديث عن تأويل جاهز، بل يعود الأمر إلى فرضيات للتأويل، وليس هناك تأويل مطلق، بل يتعلق الأمر بمسيرات تأويلية. فالوحدات (الوقائع) لا تدرك إلا ضمن نسق بعينه، ولهذا فهي لا يمكن أن تؤول معزولة. وبناء عليه يمكن القول إن تعدد الأنساق وتداخلها مرتبطان بتعدد المسيرات التأويلية وتنوعها. فإذا كانت «الواقعة النصية» الواحدة قابلة لأن تدرج ضمن أنساق متنوعة وقابلة للقراءة وفق أسنن متعددة، فإن التأويل لا يأتي إلى هذه الوقائع من خارجها، إنه يتخللها ويتعقب أنماط وجودها ويطاردها ليمسك بالبؤر التي تلوذ بها. إن كل تأويل هو استحضار لسياق وكل سياق هو ذاكرة خاصة «للواقعة» و»للملفوظ» و»للوحدات المعجمية»[336].

من هذه الزاوية تبدو المؤولات عند بورس وثيقة الصلة بتصورات أخرى تنتسب إلى الحقل التداولي وهي تصورات لا تعلي من شأن البنية الدلالية للملفوظ فقط، بل أيضا ظروف ومقامات التلفظ، وكل ما له صلة بالسياق والافتراضات التي تضعها الذات المؤولة موضع الفعل، ثم الاشتغال الاستدلالي لتأويل نصّ ما.

ووفق هذا التصور لمفهوم المؤول نجد أن التجارب اليومية تمثل أمامنا باعتبارها شبكة نصية،

(335) **فرانك شويرويجن**. نظريات التلقي. ص82-83.

(336) **سعيد بنگراد**. الجسد بين السرد ومقتضيات المشهد الجنسي. مجلة علامات. ع6. ص 27.

حيث الأفعال والتجارب توضع لغايات تواصلية ودلالية مفتوحة. وما يتم إنتاجه من أحداث يصبح نسيجا سميوزيسيا، حيث بمقدور أيّ شيء أن يؤول أيّ شيء آخر، لأن العلامة شيء يحلّ محل شيء آخر، «إذ لا وجود لعبارة ما سواء كانت قضية أو حجة إلاّ وتدلّ على النصوص الممكنة ومع ذلك، وفي مواجهة غنى هذه التضمينات، والوعود الاستدلالية والاقتضاءات الخاطئة، فإن اشتغال التأويل يفرض خيار الحدود كما يفرض الوجهات التأويلية والأكوان الخطابية وما يسميه بورس عالم الخطاب، والذي بتنا الآن ندركه بوضوح، إنما يمثل الشكل المناسب الذي ينبغي أن نستمده من الموسوعة لحظة الكمون (نسق دلالي كلي وشامل) حتى يتسنى لنا استعماله. والواقع أن الموسوعة عندما تكون مفعَّلة باستمرار ومختزلة ومهذّبة ومحسوم في أمرها، فإن السميوزيس اللامتناهية تتوقف وتكبح لكي تستطيع البقاء والصمود من جديد وتصبح سهلة الاستعمال»(337).

يد أن اختزال الكون الخطابي وتقليصه ما دام يقوم بإيقاف الموسوعة من عمقها، من شأنه أن يفضي إلى ازدهار النص الذي تطبَّق عليه هذه الموسوعة.

بهذه الصورة ندرك أن القرارات التداولية الصادرة عن الذات المؤولة تُنضج بحصافة بيّنة غنى التضمينات والتأويلات التي يشتمل عليها كل جزء من أجزاء النص. لأن كل شيء يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والذات المؤولة (العلامة ومستهلكها)، فضمن هذه العلاقة تتحدد القراءات وتتناسل التأويلات. ذلك أن كل قراءة هي خلق لسياق جديد يستمد مشروعية وجوده من المادة الموضوعة للتأويل. وبما أن الوعي الخالق للعمل الفني وعي جزئي بالضرورة، فإن النشاط التأويلي لا يمكنه أن يكون إلاّ من نفس الطبيعة. لذا فإنه يصل في مرحلة ما إلى استنفاد كل طاقاته الإبداعية ليتوقف عن إنتاج دلالات جديدة، ليفسح المجال لوعي جديد ضمن شروط تاريخية جديدة ولينتج دلالات تنسجم وحجم الموسوعة الجديدة(338).

ن فكرة الإرغامات الخطابية تقود إلى تضمين التأويل غايات دلالية، وتقوم في الوقت نفسه بإقصاء أخرى(339). مما يجعل التأويل محكوما بمرجعياته وحدوده وقوانينه الذاتية.

لا بد من الإشارة إلى أننا لسنا في سيرورة السميوزيس أمام كبت أو حصر قوة لا تعرف التوقف، بل إن الأمر يتعلق بفعل دلالي ينمو ويكشف عن نفسه داخل سياقاته الخاصة. «إن التأويل ليس

---

(337) Umberto Eco. Lector in Fabula. P57-58.

(338) **سعيد بنگراد**. السميوزيس والقراءة والتأويل. ص49.

(339) إن عملية الإقصاء هاته ليست نهائية. فالعناصر المستبعدة تظل تمارس حياتها خارج النص وقابلة لأن تظهر في أية لحظة عند أي استذكار.

فعلا مطلقا، بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تسقط انطلاقا من معطيات النص، مسيرات تأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية»[340].

إن كل مدار تأويلي يخفي شبكة أو كمّا ثقافيا هائلا يمكن من خلاله لأيّ ارتباط أو أيّ رابط استدلالي أن يظهره ويكون دليلا عليه. فعندما نترك للمتكلمين حرية تأسيس مقدار لابأس به من الارتباطات، فإن سيرورة السميوزيس اللامتناهية تسمح لهؤلاء المتكلمين بإبداع نصوص. غير أن النص بنية عضوية، وهو نسق من العلاقات الداخلية التي تحيِّن وترتهن بعض الروابط الممكنة في النص وتستبعد أخرى. فقبل إنتاج نص ما، يكون بالإمكان تخيّل كل أنواع النصوص، لكن بعد إنتاجه يكون بالإمكان جعل هذا النص يقول أشياء كثيرة وفي بعض الأحيان أشياء لامتناهية، لكن يستحيل - أو سيكون من غير المشروع من جهة نظر نقدية على الأقل- أن نقوِّل هذا النص ما لم يقله[341].

خاتمة

بناء على ذلك فإن النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة سميوزيسية تقود من أول عنصر إلى آخر عنصر. وما دام النص بنية عضوية متعاضدة «فإن كل تأويل يعطى لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه وإلاّ فإن هذا التأويل لا قيمة له. وبهذا المعنى، فإن الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسيرات القارئ. وبغير ذلك لا يمكن التحكم في مصيرها»[342].

إن حرية التأويلات مشروطة ومحددة بقانون النص، مادامت هذه الحرية متضمنة في الآلية التوليدية للنص ذاته. كما أن هذه القيود التي يفرضها النص على مؤوليه، هي بمثابة قوانين وتسنينات تحدد طبيعة إدراكه الدلالي، وهي قيود تتصالح أو تتناقض مع القيود والإكراهات التي تفرزها وتفرضها في الآن نفسه الوضعيات التي تُنجز داخلها هذه التأويلات. وعندما نجعل من الشخص المؤول جزءا من آلية النص أو استراتيجيته، فإن ذلك يعود أساسا إلى مبادرته وقدرته على تقديم توقعات تخص هذا النص. «فالنص جهاز يراد منه إنتاج قارئ نموذجي. إن هذا القارئ، وأكرر ذلك، ليس هو ذلك الذي يقوم بتخمينات نقول عنها إنها وحدها التخمينات الصحيحة. فقد يكون بإمكان نص ما أن يتصور قارئا نموذجيا قادرا على الإتيان بتخمينات لانهائية. إن القارئ المحسوس هو مجرد ممثل يقوم بتخمينات تخص نوعية القارئ النموذجي الذي يفترضه النص.

(340) **أمبرتو إيكو**. التأويل بين السميائيات والتفكيكية. ص11.

(341) Umberto Eco. Les limites de L'interprétation. P. 130.

(342) **أمبرتو إيكو**. التأويل بين السميائيات والتفكيكية. ص79.

فإذا كانت قصدية النص تكمن أساسا في إنتاج قارئ نموذجي قادر على الإتيان بتخمينات تخص هذا القارئ فإن مبادرة هذا القارئ تكمن في تصور كاتب نموذجي، لا يشبه في شيء الكاتب المحسوس بل يتطابق مع استراتيجية النص»(343).

إن النص المؤوَّل يفرض قيودا على مؤوِّليه لذا فإن حدود التأويل تتطابق مع حقوق النص (وهو ما لا يعني أنها لا تتطابق مع حقوق مؤلفه). لهذا «سيكون الأمر فظيعا إذا نحن أقصينا هذا الكاتب المسكين باعتباره شيئا لا موقع له داخل تاريخ التأويل»(344).

إن كل سيرورة إدراكية تتضمن سميوزيسا وتأويلا، وبالتالي، فإن التأويل المبني على التوقع والافتراض هو الآلية السميوزيسية التي تفسر ليس فقط علاقتنا بالخطابات المنتجة بصورة قصدية من قبل الكائنات البشرية الأخرى، بل تفسر كذلك كل أشكال تفاعل الإنسان مع العالم المحيط به. وانطلاقا من سيرورات التأويل هذه نستطيع، وبصورة معرفية، تشييد عوالم راهنة وأخرى ممكنة.

لقد تحدث بورس عن مستويات للتأويل، وإن هذه المستويات بتعدد مرجعياتها وتباين علاماتها المنتمية إلى مقولات إدراكية (جمالية وإيديولوجية) هي ما يشيد دينامية النص الذي تفعِّله دينامية التأويل.

المراجع والمصادر

أ- العربية

- **أمبرتو إيكو**. التأويل بين السميائيات والتفكيكية. ترجمة سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ . المغرب/ لبنان، ط2/ 2004.
- **فرانك شويرويجن**. نظريات التلقي. ترجمة عبد الرحمان بوعلي، نشر الجسور، وجدة/ المغرب، ط1/ 1995.
- **سعيد بنگراد**. السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها منشورات الزمان، المغرب. ط1/ 2003. مجلة علامات. ع 6/ 1996. ع 10/ 1998.

ب- اللغة الأجنبية

- **Francoise (Armengaud).** La Pragmatique. que sais-je? N° 2230. éd. Press Universitaires de France 1985.

(343) نفسه. ص 79/78.

(344) المرجع نفسه، ص 80.

- **Greimas (A.J).** Du Sens. éd. Seuil. Paris. 1970.
- **Peirce (Charles Sanders).** Ecrits sur le signe. Rassembles. traduits et commentes par Gérard Deledalle. Ed. Seuil. Collection. L'ordre Philosophique. Paris 1978.
- **Umberto Eco.** Les limites de L'interprétation. traduit de l'italien par. Myriem Bouzaher. Grasset 1990.
- **Umberto Eco.** Lector in Fabula Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs.Traduit de l`italien par Myriem Bouzaher. Ed. Grasset & Fasquelle 1985.

الصورة البصرية
في القصيدة المعاصرة

عيسى الدودي[345]

يتشكل النص الشعري من اللغة التي هي سلسلة من العلامات اللسانية، لكنه يعتمد كذلك على علامات أخرى أكثر تعقيدا يمكن إدراكها بالقراءة البصرية، وهي علامات هندسية وأيقونية تتشكل من الألوان والخطوط والأشكال والمثلثات والمربعات والدوائر. وخوض غمار القصيدة التي تتوسل التقنيات البصرية لا يكون إلا بحاسة البصر التي تملك آليات الرصد والمتابعة والمعاينة، بخلاف القصيدة الكلاسيكية التي يكون مدارها الأذن التي تتيح تذوق النص بالقراءة أو الإنشاد أو السماع. وهذه الطريقة الحداثية في تشكل النصوص أحدثت هزة عاتية في الشعرية المعاصرة، لأنها قبل كل شيء شكل من أشكال التمرد الذي يروم تجاوز التحليل الألسني للقصيدة، والمقاربات المضمونية والإديولوجية، إلى آفاق تحليلية أكثر علمية قائمة على الضبط والقياس في بحث ظواهر الشعر. وقد عبر إدريس الخوري عن هذا المطمح عندما تحدث عن: «الكتابة الأدبية التي تجد نفسها اليوم مضطرة إلى المشاهدة والتأمل في حقول تعبيرية رمزية تسابق الزمن»[346].

وقد أطلقوا على القصيدة التي تستعير هذه التقنيات البصرية في التعبير عدة أسماء، كالقصيدة البصرية والقصيدة الكونكريتية والقصيدة المشهدية. واتجه في السنوات الأخيرة صفوة من الباحثين إلى دراسة هذا الجانب من القصيدة المعاصرة، وهي في أغلبها بحوث جامعية وأكاديمية، كرسالة الدكتوراه لمحمد سالم المفراني المعنونة ب «التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث»، وكذلك بحث الدكتوراه الذي أنجزه بوجمعة العوفي بعنوان «الخطاب البصري في الشعر المغربي المعاصر: من الأشكال الخطية إلى القيمة التشكيلية».

وبخصوص المنجز الشعري الذي يتبنى هذا الملمح الشعري، نجد عدة شعراء كمحمد بنيس وعبد الله راجع وبنسالم حميش وغيرهم كثير. إلا أننا في هذه الدراسة سنحاول أن نتوقف عند الشاعر

---

(345) أستاذ باحث/ المغرب

(346) **إدريس الخوري**. كأس حياتي. ص 13.

جمال أزراغيد في ديوانه «غنج المجاز»، ونرصد البعد البصري في تجربته الشعرية، في دراسة تحاول المزج بين النظري والتطبيقي لتشكيل تصور فني لشكل القصيدة من الناحية البصرية.

1- عتبات النص

أ- العنوان

من الأمور التي لازمت الشعر العربي القديم خلال مسيرته الطويلة، ظاهرة الاستغناء عن العنوان التي لم تكن واردة بالمرة في أذهان ومخيلة الشعراء القدامى الذين جاءت نصوصهم الشعرية في حِلٍّ من هذه العتبة التي جاراهم في الإعراض عنها حتى أصحاب النقود الشعرية، حيث أسقطوها من حساباتهم، وَولَّوْها الأدبار. فالمجموعات الشعرية القديمة مثل المعلقات والمفضليات والأصمعيات وغيرها جاءت نصوصها خالية من العناوين. وفي الاتجاه نفسه، فإن كثيرا من النصوص الشعرية عُرِفَتْ بِرَوِيِّها أكثر من غيره كلامية العرب على سبيل التمثيل لا الحصر.

وإذا كان هذا هو وضع العنوان في الأدب العربي القديم، فإن الأمر يختلف قطعا في الشعر الحديث والمعاصر الذي دأب على العناية بالعنوان والاهتمام به، باعتباره نصا موازيا يساعد على فَكِّ كثير من شفرات النص الشعري، ومدخلا لا غنى عنه للتوغل في متاهاته التعبيرية والفنية. ومن هذه الزاوية، فقد أولى الشعراء المحدثون عناية فائقة للعنوان، وسعوا للتَّفَنُّنِ فيه، وانتقاء عناصره ومكوناته، وتَخَيُّرِهِ ضمن خيارات عديدة قبل الاستقرارِ عليه.

وهكذا، فعند تصفحنا لديوان «غنج المجاز»(347) لجمال أزراغيد، فإن أول ما يلفت نظرنا في هذا العمل الإبداعي هو العنوان الذي يبدو ظاهرا وبارزا في وسط صفحة الغلاف، ومكونا من جملة اسمية تعبق بالإيحاء والرمز والمجاز. يضم العنوان كلمتين مكونتين من المضاف والمضاف إليه (مركب إضافي)، وهما بهذا التموقع تعدان مفتاحين أساسيين لاستجلاء كثير من بنيات النص وخصائصه، إلا أن هذا الأمر لا يمكن أن يتحقق إلا بتحديد وظائف العنوان الدلالية والإحالية والتواصلية.

فالكلمة الأولى من العنوان «غنج»، تعني الدلال المُحيل مباشرة على فعل التغنج الذي تقوم به المرأة من أجل التأثير على الرجل. إلا أن الغنج هنا لا يتضح فاعله ومن يقوم به إلا عندما يضاف إلى الكلمة الثانية، وهي «المجاز». وهو مصطلح يفصح بالملموس عن علاقته بالتعبير الأدبي، وبالضبط

(347) **جمال أزراغيد**. شركة مطابع الأنوار المغربية وجدة. المغرب. ط1/ 2011.

بلون من ألوان الإبداع الذي هو هنا فن الشعر الذي يمارس سحرا وتأثيرا وجاذبية على المتلقي شبيها بتأثير المرأة المغناج على الرجل. وفي محاولة منا للجمع بين الكلمتين، نجد أن العنوان محكوم بقوة الإشارة «هذا»، أي: هذا غنج المجاز. ويعني ذلك أن الغنج منسوب إلى المجاز، وهو صفة ملازمة له. وما دام أن من صميم العنوان في هذه الحالة أنه معطى شاعري يملك شحنة إبداعية متدفقة، فإنه لا يتضح هذا المنحى التعبيري إلا عندما نمارس لعبة التأويل، فبربط العنوان ببقية الديوان، نجد أنه يقوم بوظيفة الإبلاغ والإخبار، إذ ينبئنا أن هذا الديوان هو تعبير أدبي يملك كل مقومات السحر والجاذبية. وكيفما كان العنوان، فإنه يتميز بضآلة بُناه التركيبة، وبكونه اختصارا للنص وتلخيصا له، وبالرغم من ذلك، فإنه يبوح بترسانة هائلة من المعاني والدلالات، ويكتنز في ثناياه كثيرا من الرموز والعلامات المنتجة للدلالة، مما يجعل منه مكونا أساسيا يصدر من منظور جمالي متعدد الأبعاد، ويدخل بالضرورة في علاقات متشابكة مع كل من المؤلف والمتلقي، تقول الباحثة باسمة درمش عن هذا الثلاثي: «فإذا كان العنوان للنص هو السمة الدالة عليه، فإنه بالنسبة إلى المؤلف خلاصة التجربة الفنية التي أنجزها وعصارة أفكارها وجمالياتها، أما المتلقي، فإنه يرى في العنوان، مصيدة له تشده على تناول النص وقراءته. ومن هنا فإن هناك علاقة جدلية بين هذه المحاور الثلاثة: النص، المؤلف، المتلقي/ العنوان»[348].

استراتيجية العنوان في هذا العمل الإبداعي لا تقوم على ضبط كل من المعنى والمبنى فقط، بل يتعدى الأمر إلى التبئير البصري الذي لا يمكن إنكار دوره في استقطاب المتلقي، وإقحامه في العمل الإبداعي، ودعوته للتعاطي الإيجابي معه. وفي هذا أكثر من مبرر لما قام به الشاعر عندما عمد إلى إشباع عنوان الديوان سمكا وإظهارا وإبرازا، بحيث يبدو مكثفا بصريا. أضف إلى ذلك، أنه طرزه بلونين جذابين هما الأصفر والأحمر في فضاء يغلب عليه اللون الأسود، وبتداخل هذين اللونين تبدو صورة العنوان أخاذة، بحيث يُضعف بريقُها اللونَ الأسودَ الذي غدا لا يملك إلا أن يتوارى إلى الخلف من شدة اللمعان، ويظهر في صورة باهتة وضعيفة. كما أنه مما لا شك فيه أن العنوان بهذه الصورة قد استفاد من تقنيات الطباعة ولعبة تناسق الألوان وتداخلها، لهذا برز في هيئة طباعية بارزة على الغلاف الخارجي للديوان. وهكذا، فإن تلاحم هذه العناصر مجتمعة، يساهم بقوة في جمالية العنوان، كما يؤدي، من حيث ندري أو لا ندري، وظائف سيميولوجية ودلالية تساعد على تلقي النص الشعري وتفسيره والنفاذ إلى مكوناته المختلفة والمتعددة.

(348) **باسمة درمش**. عتبات النص. علامات في النقد. المجلد16 الجزء61. ماي2007. ص42.

ب- الحواشي

هي تلك العبارات النثرية الموجزة التي يقدم بها الشاعر النص الشعري، ويعكس مضمونها القضية التي يطرحها النص الشعري، أو تشير إلى جانب من جوانبه. وينظر إليها بعض النقاد على أنها خطابات تمثل جنسا أدبيا مستقلا وخاصا. وفي تعامل القارئ مع هذا المكون الشعري، فإن له مطلق الحرية في قراءته أو القفز عليه وتركه بدون قراءة، وهذا ليس مبررا على الإطلاق لسحب البساط منه، وغمط حقه في توليد الدلالة وتوسيع المعنى، إذ ليس من الإنصاف أن ندعي أن الحواشي تمثل الهامش في مقابل متن النص الذي يمثل المركز والصدارة. وحسب هذا الاعتبار، فإنها تعتبر إحدى المداخل الممكنة لتلقي النص وفهمه، لكونها تمثل البوابة الثانية بعد العنوان. إذ لا بد من المرور بها والتوقف عندها لإضاءة النص واستنطاقه.

هذه الحواشي تَرِدُ تارة في أعلى الصفحة الشعرية من قبيل: «إلى ضحايا الفيضان، إلى كل مدرسة ومدرس»، وتارة أخرى في أسفلها كما هو الشأن في هذه النماذج: «الحسيمة 2002، الناظور 2003، الحسيمة ذات زلزال 2003، الرباط/ الناظور 2006، الناظور ساعة الفيضان: فبراير 2009، هو الرسام البلجيكي السوريالي بول دولفو)ت 1994(".

من خلال هذه النماذج ، نلاحظ أنها أتت بصيغ عدة، فهي إما أن تشير إلى طبيعة الحدث الذي أَثَّرَ في ذات الشاعر، وكان مدعاة لها للكتابة والإبداع)الفيضان(، أو إشارة إلى فئة مجتمعية تستحق الاهتمام والالتفات إليها)المدرسون(، كما يمكن أن تكون إشارة إلى عَلَم من الأعلام)بول دولفو(. أما بقية الحواشي فجاءت مقترنة بالزمان والمكان؛ تحدد تاريخ الحدث أو تاريخ لحظة الإبداع، كما تحدد الحيز المكاني الذي انطلقت منه التجربة الشعرية. وهذه الحواشي في عمومها تدخل في تعالق مع الذات الشاعرة بشكل يثير الدهشة والفضول لدى المتلقي الذي يسارع إلى طرح تساؤلات ووضع تفسيرات وتأويلات لهذا المعطى الأدبي المصاحب والموازي للمتن الشعري.

2- الامتلاء والفراغ

تطرح الصفحة الشعرية في علاقتها بالصورة البصرية بإلحاح مسألة حضور السواد والبياض، فالمساحة التي يشغلانها، والحيز الذي يحتله كل واحد منهما، ومدى انتشارهما على وجه الصفحة، وكذلك تعاقبهما في التخفي والتجلي، يساهم في تحفيز الحاسة البصرية على تقويم التجربة الشعرية والحكم على جماليتها. فهذا الثنائي الذي يتناوب على تغطية صفحات الديوان، يعد ملمحا أساسيا في القصيدة المعاصرة، ومظهرا من مظاهر الحداثة الشعرية. ويعتمد هذا الملمح في تشييده وتشكله من منطلق أن الأسطر الشعرية كلما توسعت وامتدت إلا وتقلص الفراغ، وكأن الامتلاء يزيح من

طريقه الفراغ، وأن البياض يحاصر السواد، وهذا لا يعني أن الواحد منهما يخوض معركة وجود ضد الآخر، وإنما الصحيح والأكيد أن كل واحد منهما لا قيمة له إلا بوجود الآخر، ولا يجد معناه إلا في تعالقه معه.

أثناء تلقي النص الشعري، عادة ما نركز انتباهنا على المكتوب/ السواد، في حين لا يتم الالتفات إلى البياض، وحتى وإن حصل التفكير فيه، فيكون بداعي تحديد حجمه بالمقارنة مع السواد لغرض استشراف المدة الزمنية التي ستستغرقها عملية القراءة ليس إلا. ومن هذا الزاوية، فالبياض في الصفحة الشعرية ليس عملا عشوائيا واعتباطيا، أو عملا بريئا بدون خلفية جمالية، أو أمرا واقعا ومفروضا يتسم بالحياد والسلبية ولا يمسك بأي خيط من خيوط الرؤية الشعرية. وإنما هو على العكس من ذلك تماما، فهو عمل يصدر عن وعي تام، ويشكل مظهرا من مظاهر عملية الإبداع، ولا أحد يستطيع أن ينكر فعاليته في دعم المتون، وفهم حقيقة وماهية الإبداع الحديث والمعاصر. يقول محمد مفتاح، في محاولة لإيجاد مبررات معقولة لمساحات الفراغ في النص الشعري، إن «استغلال الفضاء الأسود لا يتم إلا باستثمار الفضاء المنعدم والفضاء الأبيض، فالمنعدم يكون نتيجة لعوامل دينية أو سياسية أو خلقية... فقد لا يستطيع المبدع أن يصرح ببعض الألفاظ أو بعض التعابير، وقد لا يرغب في ذلك غضا من شأنها، ونجد هذا في بعض الأشعار القديمة والحيثة ذات النزعة السياسية أو الدينية. وهكذا، فإن الشاعر يقفز على ذكر بعض الشخصيات أو بعض الدول دون ترك بياض يرشد القارئ إلى السكوت عليه، وإنما عليه أن يعتمد على حصافته وقدرة انتباهه وسعة تجاربه لملء الثغرات الموجودة في النص»[349].

فالأكيد، هو أنه من شأن هذا الفراغ أن يفتح لنا عددا من النوافذ التي نستطيع أن نطل منها على هندسة النص الشعري ومعماريته. وإذا كان الفراغ بهذه الأهمية القصوى، فما هي أنواعه ومستوياته؟ وما هي أشكال حضوره في الصفحة الشعرية؟

- الفراغ الأبيض

في هذا الصنف، يلجأ الشاعر إلى ترك الفراغ بين مجموعة من الأبيات الشعرية، وبين التي تليها، فتتحول هذه المجموعات إلى لوحات ومقاطع تفصل بينها الفراغات، بحيث إن كل واحدة تبدو مستقلة ومتمايزة عن الأخرى. وهذا العزل بين المجموعات الشعرية يوفر للمتلقي فرصة للتوقف والاستراحة واسترجاع الأنفاس، قبل الانتقال إلى المقطع الآخر، وهكذا دواليك. وفي بعض

(349) **محمد مفتاح**. دينامية النص: تنظير وإنجاز. ص58.

الحالات يستعين الشاعر بعلامة من العلامات التي تعينه على الفصل بين هذه المجموعات مثل هذه [♠♦◊⋆¤*]. نقرب الأمر أكثر على نحو ما نصادف في قصيدة «ما أقربني»:

ما أقربني
إلى لغة يَتَرَشَّشُ نبيذُها
[عميقا] يحفر بئرَ أناه
في تَجَلِّي هواه
يترشّاه هذيلُ الدلال
إذا انتشطرَ خطوا...

* * *

ما أقربني
إلى سماء ثكلى
إليها يَحُجُّ الطيرُ الأبابيل
والنجمُ المُسَخَّرُ
لرَجْم نبوءاتِ هاروت
الضائِعةِ في هبوبِ الرياءْ...

* * *

ما أقربني
إلى طائر مُخَضَّلٍ بالبروق
يباغتني [كلَّ ليًلة]
في خَلَدِ الكيان
باحثا
عن ظله في ملامح وجهي...

من جهة أخرى، فبالرغم من أن اللغة العربية تبدأ من اليمين إلى اليسار، حيث رسخ ذلك التعود على وجود الفراغ في الجانب الأيسر من الصفحة فقط، فإن القصيدة المعاصرة القائمة على جرأة الاختراق كثيرا ما تترك الفراغ في الجانب الأيمن من الأسطر الشعرية، وفي حالات أخرى يَحُدُّها الفراغ من جهتين، فيسبقها بياض من جهة اليمين، ويعقبها كذلك من جهة اليسار، بحيث تبدو متميزة ومثيرة بتموقعها بين فراغين، على نحو ما نجد في هذا المقطع من قصيدة «عاصفة خيل»:

مريم تَصَحَّرَتْ قياثرُ خَصيبِها
تَوَرَّمَتْ أحلامُها
ومع أوراقِ الشجرِ أسْقَطَتْ غُنْجَها
تسألُ ربَّها:
أنْ ينفث فيها
روحا تمتطي قصبا
بحوافرِه يرسم ألَما..
مضت تبكي .. تبكي والريح تنفضُ ضفائرُها
تنثر الثلجَ على قلبها
ريثما
تتدفَّأ حدوسُها على جناح الفراشةِ الهاربةِ

تحركُ الملفوظاتِ إلى الوسط يجعلها محاصرة بفراغين أو بياضين، وهذا يعكس في حد ذاته الحالة النفسية المتوترة والمضطربة التي يمثلها من الناحية البصرية عدم الاستقرار على حالة واحدة، فالسطور الشعرية تنطلق تارة من اليمين، وتارة أخرى من الوسط. ودلالات النص بدورها تخلق أجواء نفسية متماهية مع هذا التوتر؛ فمريم أصابها التصحر، وتورمت أحلامها، وتهاوى غنجها وتساقط مع أوراق الشجر، ومضت تبكي والألم يعتصر قلبها.

- **الفراغ المُنَقَّطُ**

يشكل هذا النوع من الفراغ مسافة فاصلة بين السابق واللاحق، يسودها صمت إيجابي يكتنف فائضا من الدلالة والمعنى. وهذه الفسحات الزمنية التي تتخلل المتن الشعري تكون لأمرين؛ الأمر الأول هو فعل الرقابة الذي يفرضه المجتمع على الشاعر، فيمتنع عن التصريح، ويكتفي بهذه النقط التي تقوم مقام التلميح[350]. أما الأمر الثاني فله علاقة بالمتلقي المدعو في هذه الحالة إلى التفاعل مع النص واستكمال الحديث، وملء الفراغات المنقطة من عنديته، ويتحول بذلك من متلقٍ سلبي يستقبل فقط، إلى متلقٍ إيجابي وفاعل يشارك بفعالية في تشييد التجربة الشعرية.

(350) في التراث الأدبي العربي كان هناك على الدوام أوجه من وجوه الالتفاف على الرقابة، من ذلك إيراد الكلام على ألسنة الحيوانات كما هو الشأن في كتابات ابن المقفع. وفي الأدب الحديث فقد لجأ الأدباء إلى الإغراق في الغموض والتعقيد إلى الدرجة التي تحول فيها النص الأدبي إلى طلاسم وألغاز قابلة لأكثر من قراءة وتأويل.

وتتخذ هذه الفراغات أوجها عديدة، فنجدها مكونة من نقطتين، أو ثلاث، أو أربع، أو خمس، أو ست، أو أكثر. وهنا يصاب القارئ بالحيرة في تفسير المعايير التي اعتمدها الشاعر في تحديد عدد نقط الفراغ. إذ لا يمكن أن تكون عشوائية أو اعتباطية بكل تأكيد، بل لا بد لها من مبرر. وما نرجحه هنا هو أن عدد النقط مرتبط بشكل أساسي بحجم الفراغ، وقيمة المحذوف الذي توارى خلف السطور الشعرية، فكلما اتسع حيز هذه النقط، كلما اتسع معه المعنى الذي يختبئ في هذه الفجوة. نحاول هنا أن نمثل لكل حالة على حدة:

- النقطتان ← إن شئت سيدتي..
- ثلاث نقط ← ستدركها صعقةُ الخَطْوِ المطيرِ...
- أربع نقط ← وأسْرَجَ فرحي إلى جِذْلِ المَ....اءْ..
- خمس نقط ← مثلَ صيفٍ أعارَ جلدَه للبحرِ
  وانتقى من موجه...
  قبةَ المزارِ؟
  .....
- ست نقط ← إذا انشطر خَطْوًا
  ......
  خَطْوًا

وفي بعض الأحيان، فإن الفراغ المنقط يمتد إلى سطور، كما هو الحال في «مبهمات البياض»، حيث يمتد لسطرين شعريين:

قالت لي:
والصمتُ يحفرُ تقاسيمَه ضاحيةَ السَّديم.
....
....
كفَى!

ينهي الشاعر هذا المقطع الشعري بمفردة «كفى» التي أعقبتها علامة التعجب، مما أعطى لهذا الفراغ أبعادا دلالية ليس من الصعب تلمسها؛ فالفراغ هنا الذي يعني الصمت، هو شكل من أشكال التعبير عن السكوت المفروض، ويتعزز هذا التأويل بكلمة «كفى» التي هي كذلك وجه من وجوه المنع، فعندما نقول مثلا: كفى من الكلام، يعني ذلك اصمت، وكذلك علامة التعجب التي تفيد عدم

الرضا عن السكوت والحذف، وقد عبر الشاعر عن هذا المنحى بقوله: والصمت يحفر... وبذلك فإن هذه الفجوة الفراغية جاءت بمعية ثلاث مبررات هي: الصمت، وكفى، وعلامة التعجب.

- الفراغ المُحَوْسَبُ

هو ذلك الفراغ الذي يقسم النص الشعري إلى وحدات شعرية، مشفوعة بأرقام ترتيبية تفصل كل واحدة عن الأخرى، بحيث أن كل واحدة تأتي مكملة للوحدة الموالية. وهذا يضعنا أمام نصوص هي عبارة عن لوحات مرقمة ترقيما تصاعديا، وخاضعة لترتيب منطقي يكسبها أبعادا جمالية، حيث إن تراتبيتها المتسلسلة تجعلها كعَقْدٍ منظوم، الأرقام هي الخيط الرابط بين حلقاته. هذه التقنية الجمالية نصادفها في عدة قصائد من الديوان، ولأن المقام لا يسمح لنا بتتبع كل هذه النماذج، سنكتفي بقصيدة «مقاطع في الحرب» التي رَقَّمَها من واحد إلى عشرين، وسنجتزئ منها ثلاثة مقاطع على سبيل التمثيل:

- 1 -

كلما
التقيتُ غاوِيتي في المقهى
حدثتني عن مغزى الحب في زمن الحربِ
صَمَتُّ صَمْتَ الورد وُسْعَ الرماد
همستُ لها: قريبا؛ تَرَقَّبي قلبي
قد
يجيبكِ
رصاصةً
في مقتلِ العمر.

- 2 -

الآنَ..
ماذا جَنَيْنا
من أسرار الحرب
وخطواتِ العسكرِ في ارتعاشةِ الربيع
إلا كلاما على أَسِرَّةٍ تخجلُ من عُريها...

- 3 -

الكتبُ سائحة بين الأوطان
مُدَجَّجَةٌ
بفصولٍ يرقُمها أزيزُ الرصاص
بحروفٍ تُقَنْبِلُ سُدَّةَ الأوهان
ما جدوى الحرب
إن لم تَبْتَنِ خريطةً للعميان.
...

من خصوصيات هذه الأرقام الموظفة في تقسيم النص الشعري إلى وحدات، أنها ترد في وسط الصفحة بين عارضتين كما في المثال الآنف الذكر، وترد تارة أخرى في بداية الصفحة الشعرية مقرونة بعناوين فرعية مكونة من مفردة واحدة مثلما نجد في قصيدة «شهيق الأرض»: (1. سكون، 2. شهيق، 3. نُواح، 4. رحيل، 5. تساؤل، 6. أمل). وفي حالة ثالثة تكون هذه الأرقام مكونة من مفردتين على صيغة المركب الإضافي، على نحو ما نجد في قصيدة «مملكة الروح»: (1. تمتمة الرصيف، 2. مصاطب النشيد، 3. رائحة الذهول، 4. مشارف الخريف).

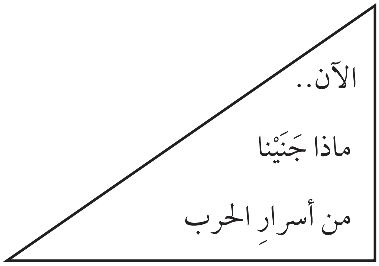
- التقطيع والتفتيت

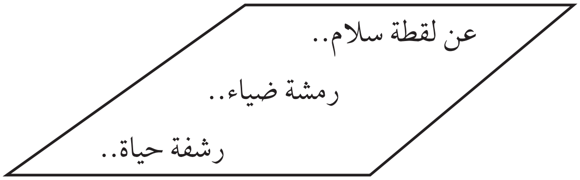
يكون ذلك عندما تتعرض الكلمة للتفكيك، فتتمزق أوصالها، وتتناثر أجزاؤها، وتفقد بذلك وحدتها وتماسكها. ففي معرض حديث محمد نجيب التلاوى عن هذا التوجه الإبداعي في الغرب، قال: «هي وسيلة متصلة بالموقف المعادي للغة الشعرية حيث إن هَمَّ الشاعر الأول أن تتم تشكيله حتى ولو على حساب تفتيت الكلمة إلى حروف ترسم في غير تناسق، فيفرغ اللغة الشعرية هنا من دلالاتها ويحتفظ لها بالشكل المرئي والبعد الصوتي.. فهذه المحاولة التفتيتية هنا جاءت صدى مباشرا لآراء المستقبليين والدادائيين والسرياليين»(351).

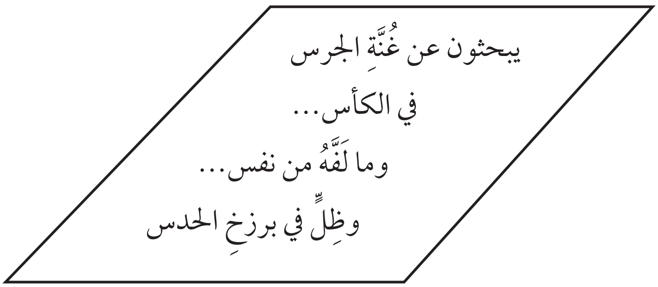
هذه الجزئيات الناتجة عن هذا الفعل الإبداعي تَكْسِبُ استقلاليةً خاصةً بها، فتبدو كل واحدة منعزلة عن الأخرى بالرغم من وجود اتصال سياقي. وهذه الظاهرة الجمالية تعمل على تمديد مستوى الزمن الإيقاعي الذي يستغرق مدة أطول. ومن أشكال هذا التقطيع:

(351) **محمد نجيب التلاوى**. القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص 246.

* تقطيع العبارة الشعرية، وتوزيعها على الأسطر بشكل تدريجي، حيث تظهر في شكل معين، كما هو في هذه النماذج التي حاولنا تأطيرها كي تتضح الأشكال التي احتوت العبارات:







• تقطيع الكلمات بطريقة تتناغم مع التوتر الداخلي، حيث تُقَسَّمُ الكلمة إلى شطرين أو أكثر، وتفصل بينهما نقط الحذف وعلامات أخرى مثل العارضة، مثلما نلاحظ في هذه العبارة:

وكلي وه... ...ج ...

• في بعض الأحضان، يحدث تماثل بيت تشظي الكلمة وتشظي الصوت، مثل:

«يَتَجَمَّلُ في ثنايا فجرٍ يصيح: آآآاح»، فالفجر يصيح ويصدر عنه صوت آآآاح، أي أن من طبيعة الصياح أن يتمدد كفعل، وفي المقابل يتمدد رسمه على مستوى الكتابة والرقن.

• من أوجه هذا التشظي، أن تتشظى الكلمة تنازليا على هيئة الحجارة التي تسقط من الأعلى إلى الأسفل، كما هو أمامنا في هذا النموذج:

«لئلا يسحره وهم العولمة

فيمشي

ش

ر

ي

د

ا

قد يتبادر إلى الذهن أول الأمر أن التشظي والتشرذم والتشتت كلهم في الطرف النقيض من الانسجام الذي هو مطلب أساسي في النص الأدبي، إلا أن هذا مجانب للحقيقة والصواب، إذا علمنا أن القصيدة المعاصرة تحتاج إلى قارئ محنك يملك آليات الجمع والتركيب، والقدرة على الانتقال من الملاحظة والمعاينة إلى التفسير والتأويل لكشف الدوال. وقد تنبه محمد مفتاح لهذا الأمر عندما قال: «على أن بعض أنواع النصوص، ومنها الشعر العربي المحدث والمعاصر، تفاجئ المتلقي الذي لا مراس له في المجال؛ فقد يكون النص عبارة عن أصوات مشتتة أو كلمة مشطورة، أو عبارات مبعثرة داخل فضاء... ومع كل هذا، فإن المحلل غير معفي من استخلاص معنى منسجم للنص مهما كلفه ذلك من عناء، ومن منحه دلالة ملائمة مهما كلفه ذلك من مشقة»[352].

3- التوازي والتكرار

أ - التوازي

هو شكل من أشكال تقوية المنحى البصري في النص الشعري، يتأسس على تخير العبارات القصيرة والمتجانسة والمتساوقة التي تظهر على الصفحة الشعرية متوازية ومتناظرة، يتحكم فيها عنصر الموافقة الذي يضبط العبارة ويقيدها. وجمالية هذه العبارات لا تقتصر على البعد البصري فقط، بل لها وظيفتها السمعية وطاقتها النغمية، لأن هذه الموازنات البصرية تقابلها بشكل تلقائي موازنات صوتية قائمة على الإيقاع المنتظم. ويلحق بالتبعية بالوظيفتين البصرية والإيقاعية للتوازي مستوى آخر، وهو المتعلق بالدلالة، والذي لا يمكن أن نغفل فاعليته، حيث يتم توزيع المعنى بشكل متناسب. وقد لخص محمد العمري هذه الأبعاد الثلاثة للتوازي، مركزا أكثر على البعدين الصوتي والدلالي، بقوله: «وقد اتضح من دراستنا لفاعلية الموازنات الصوتية في كتاب البنية الصوتية أن دراسة الموازنات لا تتم خارج أسئلة العروض الذي هو فضاؤها، وأسئلة الأداء المؤول لها، حيث

(352) **محمد مفتاح**. دينامية النص. ص 52.

يجد الدارس نفسه في موقع القارئ المحاور لمؤشرات النص المتكهن بمقاصد المؤلف. ويتم ذلك كله في إطار حوار بين الصوت والدلالة: بين الانسجام الصوتي والاختلاف الدلالي من جهة، وبين المنفصل الدلالي والتقطيع النظمي من جهة ثانية. فالتوازن هو في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة. وهو التعريف نفسه الذي أعطاه القدماء للتجنيس»[353]. وعلى العموم، فإن معاينة التوازي والاقتراب منه أكثر في القصيدة المعاصرة، يدفعنا إلى تقريب الصورة عن أنواع التوازي والمستويات التي يظهر فيها.

■ **التوازي القائم على اللفظ**

يأتلف من مفردات متقاربة ومتجانسة من الناحية المورفولوجية، ينتخبها الشاعر انتخابا، ويحتفي بها أيما احتفاء، حيث يغذيها ما استطاع بالعذوبة والنعومة والشفافية والصفاء حتى تغدو رشيقة ومليحة، مثل ما نقرأ في هذا المقطع الشعري:

الأحدُ الأسودُ
السيارات الوديعةُ، الرؤوس الحليقةُ،
السراويل القصيرة.

نلحظ هنا التعادل بين العبارات الثلاثة الأخيرة، بحيث إن كل واحدة منهن مكونة من مفردتين، ثانيهما «الودِيعةُ، الحلِيقةُ، القصِيرة» التي تتحكم في زمام كل عبارة، جاءت صفة لموصوف مختومة بتاء التأنيث، حرفها الثاني مكسور لحقته ياء المدِّ التي تناسبه، مما جعلها متشابهة على صيغة وزن واحد هو «فعيلة».

وفي أنموذج آخر، يطالعنا كثافة التوازي اللفظي الذي يتحكم في أوصال الأسطر الشعرية، فنقرأ مثلا:

يبحثون عن غُنَّةِ الجرس
في الكأس...
وما لَفَّهُ من نفس...
وظلٍّ في برزخِ الحدْسِ

فبالإضافة إلى الجرس الذي لا تخطئه الأذن، والمُتَوَلِّدِ عن السجع في المفردات التالية: الجرس، الكأس، نفس، الحدس، هناك في هذا المقطع صورة بصرية لا تخطئها العين، حيث وردت هذه المفردات في خاتمة كل سطر شعري، متدلية ومتدرجة من الأعلى إلى الأسفل، بحيث ضبطت

(353) **محمد العمري**. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. ص3.

حجم الأسطر الشعرية من جهة اليسار، مما غطى على حجمها المختلف من جهة اليمين. ويظهر هنا بالملموس مدى قدرة الشاعر على ضبط العبارات وحسن توزيعها، حتى تبدوَ في شكل متناسق ومنسجم.

التعامل مع المقاطع الشعرية من هذه الزاوية يحضر باستمرار في القصيدة المعاصرة، وقد لاحظ ذلك أمجد ريان في كتابه «صلاح فضل والشعرية العربية»، الذي ورد فيه: «تتجمع عبر هذه الصيغ وغيرها في مناطق معينة من المقطع حزم صوتية متواشجة، يتم فيها استقطاب عدد كبير من الحروف المتماثلة بتركيز يخرج على التوزيع الصوتي المعتاد ويخلق تياره الإيقاعي والدلالي الفاعل في النص»(354).

■ التوازي القائم على الجملة

هذا النوع من التوازي يسجل حضورا لافتا، حيث يتردد في مواضع مختلفة من الديوان، من ذلك: «بأي ذنبٍ أتنحى، بأي ذنب أُقتل»، «الطيفُ معقلُ الهفواتِ، الطيف موقدُ الهمسات»، «ما عادتْ تظللني مِن ليلِ النارِ، ما عادتْ تزورني في الخطيئةِ»، «فأيٌّ منا ضحية، فأيٌّ منا بقية، القلوب مرممة، العيون مصممةَ...». فهذه العبارات التي تشكل بنية التوازي، هي عبارة عن وحدات بصرية متعاقبة، تارة يتسع حيزها، وتارة أخرى يقصر، الرابط بينها في غالب الأحيان هو واو العطف الذي يحضر كحلقة وصل بين الجمل المتوازية، وكذلك نقط الحذف التي هي عبارة عن فجوة فراغية تقوم مقام الواو. وبموازاةِ هذه التجليات البصرية، فإن هذه العبارات هي في حد ذاتها وحدات نغمية، تتميز بالتوافق الصوتي، وبالخفة والرشاقة.

■ التوازي القائم على النحو

في هذه الحالة، يُرَكِّزُ الشاعر على تجويد التركيب النحوي، والاحتفاء بمكوناته، فتأتي الجمل متناسقة نحويا على صيغة واحدة، وتحترم العوامل النحوية ترتيبا معينا وتلتزم به، وكيفما كان طولها وقصرها فهي لا تخرج عن هذه القاعدة، ثم إن الوحدات النغمية والإيقاعية المكونة لها ترد على نسق معين لا عوج فيه ولا انحراف، ويرجع ذلك بالأساس إلى التوافق التام في عدد الكلمات والحروف والحركات والسكنات والمَدَّاتِ توافقا، مما يلقي ظلالا موسيقية ونغمية على هذه الجمل القائمة على المماثلة والمناظرة. وبالعودة إلى الديوان فإننا لا نعدم حضور هذه العبارات القائمة على التوازي النحوي، من ذلك قوله في قصيدة «مقاطع في حرب»:

الحربُ نظيفة

(354) **أمجد ريان**. صلاح فضل والشعرية العربية. ص212.

بلغة عدوي
مَنْ يُصَدِّقها تتسخُ نواياه
من يُكَذِّبها تتسخُ بقاياه

لا يخفى هنا مدى التوافق بين العبارتين الأخيرتين من المقطع، حيث وجود طرفين متكافئين، كل طرف يتكون من أجزاء تماثل الطرف الآخر. أما التضاد الحاصل بين يصدقها ويكذبها فإنه لا ينقص من قيمة هذا التوازي، لأن: «أجلى صور المقابلة ما كان بين الأضداد»[355] حسب البلاغيين.

وفي موضع آخر من الديوان، نقرأ:

أقرأُ
الريحَ...
الشِّيحَ...اللومَ الفصيحْ
عَلَّهما
يُدَثِّراني بشموسِ الطيش
يدثراني بسقوفِ الرمش
حتى أبلغ النهارَ
أمنيات

نستطيع أن نلاحظ بمنتهى الوضوح أن التوازي في هاتين العبارتين يتعزز ويتقوى بالتكرار) يدثراني(، والسجع)الطيش، الرمش(، اللذين يخدمان التركيب النحوي المتسق والمنسجم، على هذا النحو:

يدثراني	بشموس	الطيش
يدثراني	بسقوف	الرمش
فعل + فاعل + مفعول به	جار ومجرور	مضاف إليه

وفي حالة ثالثة، يستوقفنا قول الشاعر:

كنتُ أعشقهُ
حَدَّ مُدُنٍ تذبحُ صدرَها
بغموض بارد
قبل أنْ يولدَ أنسُ الحنين

(355) نفسه. ص 12.

أنْ يومضَ حدسُ المَلَكِ الحزين

في السطرين الشعريينِ الأخيرين، نسجل التوافق بين «أنْ، أنْ»، و«يولد، يومض»، و«أنس، حدس»، و«الحنين، الملك الحزين»، التي وردت على شكل ثنائيات متقابلة أعطت صورة مثيرة لهذا المقطع.

ب التكرار

إيراد عنصر التكرار في النص الأدبي يكون لغايات، أهمها التأكيد على المعنى ومحاولة ترسيخه في ذهن المتلقي، ثم زيادة وتيرة الإيقاع ونغم الكلمات من خلال وحدات وتشكيلات إيقاعية لها نفس الحجم، علاوة على ذلك فإن التكرار من خلال المواقع التي يحتلها ضمن خريطة النص الشعري يساهم في تنشيط الصورة البصرية وإبرازها إلى السطح، فالشاعر حينما يقوم بعملية الانتقاء والاختيار، ووَضْع كل مفردة في مكانها اللائق بها، فإن المحك الأساسي الذي يحركه هو الصورة. يقول أحد النقادَ في تفسير ظاهرة التكرار في الشعر الحديث: «والتكرار ظاهرة تتعلق بتشكيل مفردات اللغة التي يستخدمها الشاعر، والقصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيل خاص، لأن كل عبارة لغوية، سواء أكانت شعرية أم غير شعرية، تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشفوي طابعه الخاص، وهي ظاهرة لم تقع عبثا، بل كانت مصدرا من مصادر الصورة التي تزيدها خصبا وغنى في إتقانها وإحكامها عندما يقع التكرار»[356]. وعليه، سنرى أوجه التكرار وقدرتها على خدمة الصورة البصرية للنص الشعري.

- **تكرار المفردات**

هذه المفردات التي يشملها التكرار، إما أن تُكَرَّرَ عدة مرات، كما في هذه النماذج:

مضت تبكي..تبكي والريحُ تنفض ضفائرَها.
تعصر صيحتها عند قدم الليل
الليل...مضت عليه فصول وملم تنجل
مثل رُكام باغته الماء..الماء
كما الهزاتُ لا تنام.
نرى..
نرى..
الجدار يتدثر بالجدار

(356) **علي قاسم محمد الخرابشة**. الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني. عالم الفكر. مج 37. يوليو/سبتمبر. ص 242.

وإما أن ترد مرتبة تنازليا، مثل ما هو في هذه الأمثلة:

الديار تنثر في رعود الزلزال
حجرا
حجرا...
تكبرُ قمرا...
تكبر خبرا...
إلى
أقصى الشمال
أقصى الجنوب
أقصى اليمين

تكرار الجمل.

حيث يُكررُ الشاعرُ بعضَ العباراتِ القصيرةَ والمتجانسةَ والمتوازنة طبعا، هذه الخاصية الجمالية يسهلُ تَصَيُّدُها في الديوان على نحو ما سنرى هنا:

ما عرفَ أن الرياحَ تجرف الظلال
...
ما عرف أن الرياحَ تبني أعشاشَها
على رؤوس الحالمين.

وكذلك في هذا الموضع من الديوان، يقول الشاعر:

ما عادت تضللني من ليل النار
ما عادت تزورني في بَهْوِ الخطيئة

■ **تكرار الكلمات المتجانسة وشبه المتجانسة**

هي المفردات التي يتحكم فيها التجنيس المرتبط تارة بالسجع وتارة أخرى باللفظ، وقد سمى محمد العمري هذا التلاعب بالألفاظ «التجنيس السجعي والتجنيس اللفظي»، ويوضح حدود التقارب بينهما بقوله: «إن التجنيس السجعي الذي يكاد يكون ظاهرة مستقلة عند الاتجاهين التكاملي والتراكمي هو ظاهرة لصيقة بالتجنيس اللفظي، لا يكاد ينفصل عنه، عند الاتجاه التفاعلي»[357].

(357) **محمد العمري**. اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي. ص 45.

يظهر هذا التكرار القائم على التجنيس بالملموس في صدر قصيدة «غبطة الروح»، حيث يقول الشاعر:

كلما نَهَرَني النهارُ بأعلى صوته
أصغيت لأنهارِ حدسي
تنهارُ ظلالا

في هذا المقطع يُكررُ الشاعر مفردات بينها تقاربٌ على مستوى التجنيس، وهي هنا أربع كلمات هي: نهرني، النهار، أنهار، تنهار. وقريب من ذلك نصادفه في قول الشاعر:

يعانق هَمِّي..
هَامَتي..
هُيامِي..

فالشاعر في هذا المقطع ينتقي ثلاث مفردات، هي: همي، هامتي، هيامي، تتكرر فيها حروف بعينها هي الهاء والميم والياء، بما يحقق التكرار والجناس معا.

4- الحركات الإعرابية وعلامات الترقيم

أ- الحركات الإعرابية

إذا حاولنا أن نتقصى الحركات الإعرابية في النص، فإن ذلك سيثبت لنا بما لا يدع مجالا للشك أن الشاعر يعتني عناية فائقة بها، إذ يعمد إلى ضبطها، ووضع كل حركة في مكانها المناسب، بما يتوافق مع الإعراب. لا لشيء سوى لأن الحركة الإعرابية هي التي تبعث الحياة في الحرف، بتلوينها الصوتي وشكلها المرقون، وتخرجه من الجمود والسكون، يقول بهذا الصدد أحد الباحثين يشرح طبيعتها ويفسر وظيفتها: «الحركة علامة متغيرة تلحق «الحرف» أو الصامت، لأن الحرف ما هو إلا حرف صامت أو صوت مقروع في موضع معلوم عند علماء الصوتيات، وهذه الحركة تلحق الصوت) الحرف(، وعندما يلحق آخر الحرف في الكلمة يحدث تبدلا صوتيا، أو دلاليا. إن الحرف)الصوت(يتبلور ذهنيا، ثم صوتيا، ثم يظهر في صورة خطية مركبة، فالحرف حين يتم رسمه يصبح على شكل مجسم يشبه أي جماد "ما"، وحين تلحقه الحركة الداخلة عليه بسبب العامل تبعث فيه الحياة، فالحركة هي بمثابة الروح للحرف، بالحركة يحيى الحرف الصامت(، وتتلون أصواته من نصب إلى رفع، إلى جر، إلى خفض، لأنها تحرك الحرف من السكون إلى الحياة والحياة هنا تتجدد بفضل الكلمة، والكلمة من مكونات الجملة، والإعراب ما هو إلا حركات، لا يظهر إلا على آخر الكلمة"[358].

(358) **شاكر عبد القادر**. الحركات الإعرابية: تبادلية المصطلح والوظيفة. كتابات معاصرة.ع 65 مج17. آب/أيلول 2007. ص 135/134.

فالاعتناء بالحركات الإعرابية هو ديدن الصفوة الممتازة من شعراء الحداثة الذين ركزوا على الحركات الثلاث الفتحة والضمة والكسرة، بالإضافة إلى السكون، يقول جميل حمداوي مستحضرا تجربة الشعر المغربي المعاصر: «اهتم شعراء القصيدة الكونكريتية المغربية المعاصرة بضبط الحركات الإعرابية في قصائدهم الشعرية شكلا وإملاء ووضعا، فركزوا كثيرا على الحركات الثلاث كالفتحة والضمة والكسرة التي تساهم في تفعيل النص وتوتيره دراميا ودلاليا ورؤيويا، في حين يبقى السكون علامة الصمت والتوقف والرفض، والفصل بين المتواليات الكلامية، والتخفيف من إيقاع الحركات المتعاقبة»[359].

وبخصوص شاعرنا جمال أزراغيد، لا نحتاج إلى إيراد أمثلة لتأكيد هذه الحقيقة، فالديوان برمته تغطيه الحركات تغطية كاملة، وسيكتشف القارئ ذلك بسهولة، إذ سيجد نفسه أثناء القراءة يسير على هدى هذه الحركات التي ندرك أنها حَمَّالَةُ معانٍ. ف «من المعروف أن الفتحة تدل في القصائد الشعرية المجسمة على القوة والتسلط والسيادة والاستواء والاتساع والانفتاح والهيمنة، بينما تدل الضمة على الرفعة والسمو والاستعلاء، في حين تحيل الكسرة على الانكسار والسقوط والانخفاض والانتظار والانحناء»[360].

ب- علامات الترقيم

على النقيض من الاهتمام المتزايد بالحركات الإعرابية، فإن علامات الترقيم لا تحظى بأدنى اهتمام، إذ يَتَعَمَّدُ الشعراء المعاصرون التخلص منها، ولا يستعملونها إلا نادرا. وهم في صنيعهم هذا أوفياء لطبيعة الشعر المعاصر الذي قام في أساسه على الخرق وتجاوز المألوف والتمرد على السائد والمعتاد. ومن هنا فإن إقدامهم على تحييد هذه العلامات هو لون من ألوان التمرد، وشكل من أشكال الخروج عن القواعد، ووجه من أوجه الرفض للضوابط والفرامل. كي ينثال الشعر انثيالا، وينساب على الصفحة الشعرية بمرح وتبختر، ويتداعى بعفوية وتلقائية دون مانع أو رادع، خاصة إذا علمنا أن هذه العلامات لا تظهر أثناء الكلام أو القراءة جهرا. يحدثنا جميل حمداوي عن المغزى من التخلص من هذه العلامات ووضعها جانبا، فيقول: «من هنا، فعلامات الترقيم المغيبة توسع الدلالة وتكثف المعنى، وتحقق للنص اتساقه وانسجامه الذهني، كما تعبر عن ثورة الشاعر عن سلطة المعيار، وتمرده الكاسح عن المألوف والنظام الشرعي والسلطوي، رغبة في تغيير الواقع الكائن، وتدمير السائد، والانزياح عن المقدس، وتكسير الطابوهات الموروثة من أجل بناء عالم جديد»[361].

(359) **جميل حمداوي**. القصيدة الكونكريتية. كتاب مجلة إبداع. العدد 19. صيف 2011. ص49.

(360) نقلا عن المرجع نفسه. ص 49.

(361) المرجع نفسه. ص 51.

وفي الاتجاه نفسه يشير محمد نجيب التلاوي إلى هذا الأمر، ويعطيه مبررات منها؛ أن الأفعال خاصة المضارعة منها في تسارعها وتتابعها، وتحكمها في الفعل ورد الفعل، زئبقية إلى أبعد الحدود خاصة عندما يكون المشهد وصفيا. أضف إلى ذلك أن بعض القصائد ذات دفقة شعورية واحدة، وأخرى تجريدية، وكل هذا يساعد على تغييب علامات الترقيم وعدم الالتفات إليها[362].

وقد تجسد الاستغناء عن علامات الترقيم بوضوح في المتن الشعري الذي ننطلق منه في دراستنا هذه، حيث تمضي صفحات وصفحات دون أن تظهر أمامنا أي علامة من علامات الترقيم، باستثناء علامات الحذف التي رأينا سابقا أن حضورها في النص له اعتبار فني أكثر من كونه علامة لضبط النص وتنظيم القراءة. نتابع هذا الاختيار فيما يلي من قول الشاعر:

كلما نهرني النهار بأعلى صوته
أنفقتُ بَقِيَّتِي
في محاريبِ الفلواتِ مزهوا
بوحدتي اللعينة
أقرأ
الريحَ...
الشيحَ... اللومَ الفصيحْ
عَلَّهُما
يُدَثِّراني بشموسِ الطيش
يدثراني بسقوفِ الرمش
حتى أبلغَ النهارَ
أمنياتِ
تعتلي صهوةَ طريقي إلى الجنةِ
هناك أَبْتَنِي قصرا لمواجعي
هناك أستعيدُ أنهارَ لغتي
إلى حوزة أنايَ المبثوثةِ في قسماتِ الوجودْ
بمحضِ التَّوْقِ المُنَسَّمِ برائحةِ الضباب
الذي
يُطَوِّقُ مقلتِي

(362) **محمد نجيب التلاوى**. القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص305/304.

إذا رأتْ أوْفَدَتْ غبطةَ الروح
إلى جذع نخلةٍ
يخاصرُ خَطوَ ظلالٍ تَمْضَغُنِي
وأنا أتَفَيَّأُ سقطةَ النارِ
وُسْعَ سماءٍ تَتَهَيَّأُ لي
على سريرٍ يُجَفِّفُ رجليهِ في سُرَّةِ الطين

تستمر القصيدة على هذا المنوال، معتمدة على هذا التكتيك، دون أن تلتفت إلى علامات الترقيم. وفي الوقت نفسه فإن المدلول لم يُصَبْ بأي عطب، والمعنى لم يطرأ عليه أي طارئ يَشُلُّ فاعليته أو يضعف مغزاه، بل إن تجريد السطور الشعرية من هذه العلامات زادها نصاعة وشفافية، ومَدّها بماء الحياة، وخَلَّصَها من الزوائد التي تشوش على رقعتها، وتمنع إخصاب العملية الإبداعية.

5- التضمين والتجسيم

أ- التضمين

ليس غريبا أن تجد في جسد الشعر العربي الحديث والمعاصر تنويعا في اللغة الموظفة، إذ يلجأ الشعراء الحداثيون إلى تضمين أشعارهم ألفاظا وعبارات من لغات أخرى، كالإنجليزية والفرنسية والإسبانية والعبرية..وحتى من اللهجات العامية. وهذه العناصر الجديدة والطارئة على هذا النوع من الشعر، لا تُعَدُّ شذوذا في الإبداع الشعري، ولا تشوه جسد القصيدة، فهي لم تفرض قسرا على المتن الشعري، ولم تقحم قهرا عليه، بل لها سياقاتها التي فرضتها، ومبرراتها التي لا يمكن التغاضي عنها، كالتعامل مع الآخر/ الأجنبي، إذ يضطر الشاعر لتوظيف مفردات وأساليب لغته ليكون ذلك أفضل وأجدى للتعبير عنه والتواصل معه، ثم إن هناك مفردات فرضتها الحياة المعاصرة. إذ التعبير عنها بلغتها الأصلية يكون أبلغ وأقوى من تحريفها وتحويرها إلى اللغة العربية، خاصة إذا علمنا أن تداولها في الأوساط الاجتماعية يكون بلغتها الأصلية لا غير، وكثير من هذه المفردات انطبعت في ذاكرة الناس ورسختها في الواقع التكنولوجيا الحديثة ووسائل الاتصال المعاصرة. كما أنه لا يمكن أن نغفل ميزة مهمة لهذه التقنية الموظفة في الكتابة الشعرية، ألا وهي تحقيق الازدواج اللغوي وربما تعدد مستوياته على خريطة النص الشعري، وفي ذلك ما فيه من الانفتاح على الآخر والاعتراف به والرغبة في التعايش معه.

في تعاملنا مع هذا الشعر، سنلمس بسهولة هذه المفردات والعبارات التي تظهر كأيقونات بصرية واضحة ومميزة على الصفحة الشعرية، فتثير فضول كثير من القراء الذين تكرر وتقرر في ذهنهم أن الشعر لا يكتب إلا باللغة التي يصدر عنها. وفي حقيقة الأمر، فإن هذه التقنية، وما تشكله

من مفاجئة للمتلقي، هي في جوهرها إخصاب لعملية الإبداع وتنويع لمستوياتها اللغوية، وكل ذلك مجتمعا يصب في الوظيفة الجمالية للقصيدة المعاصرة التي تخضع في عمومها لنسق ثقافي وسياق اجتماعي يحددان ماهيتها المعرفية والجمالية.

ولاستيعاب هذه القضية الجمالية بشكل أكبر، سنحاول أن نرصد تجلياتها في ديوان «غنج المجاز» لجمال أزراغيد، وهو من الشعراء الذين يرومون إحداث تغييرات عميقة ونوعية في التجربة الشعرية بما يعطي لها أفاقا واسعة ورحبة في التجريب والتشكيل. لهذا لا نستغرب من لجوئه المتكرر إلى استعمال مفردات من غير العربية، بعضها يرد مكتوبا بالحرف العربي، وبعضه الآخر حافظ على أصله الأجنبي، فمن النموذج الأول نجد مفردات من قبيل: الهوتمايل، الفيديو كليب، الكافتيريا. أما الثاني فجاء مكتوبا بالحرف اللاتيني، مثل: I love you، MSN. وتجدر الإشارة أن الشاعر يضعها بين معقوفتين أو بين قوسين، كي يظهر تميزها. كما أنه يوردها في بعض الحالات مجردة من أي إطار.

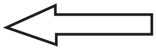
ب- التجسيم

هي تلك الأشكال الطبوغرافية التي يصطنعها الشاعر، وتكون في شكلها مقاربة لما يراد التعبير عنه. وفي هذه العملية الفنية يحدث نوع من التقابل بين الشكل الفزيائي كما هو في الواقع، ومورفولوجية النص الإبداعي المتخيل، وبذلك: «تجووز الفضاء التناظري العمودي القائم على نظام الشطرين ووحدة الروي والقافية في القصيدة الشعرية الكلاسيكية، أو فضاء الأسطر والجمل الشعرية القائم على تداخل البياض والسواد تماثلا أو تطابقا»[363]. وقد تحدث جميل حمداوي في كتابه القصيدة الكونكريتية على عدة أشكال كالشكل الشجري والشكل الدائري والشكل المثلث وشكل الشاهدة وشكل القبة...

فإذا أراد الشاعر مثلا أن يتحدث عن القلب وضع نصا على هيئة القلب، وإذا كان مراده هو الحديث عن الصَّلْبِ والتعليق جاء النص على هيئة الصليب، وفي حالة ما إذا كان الموضوع يتعلق بالحرية، فيمكن أنَ يكون الشكل على صورة جناحين مُعدان للتحليق والطيران، وهكذا دواليك. ومن قبيل هذا الاختيار الجمالي، نصادفه في ديوان «غنج المجاز»، وبالضبط في قصيدة «نهار في المرآة»، التي يتصدرها استهلال على شكل مستطيل، حيث عمد الشاعر إلى جمع السطور الشعرية في فقرة على شاكلة النص النثري، بحيث اتخذت شكل المرآة المذكورة في عنوان القصيدة ومتنها، نتابع هذا المقطع وندقق النظر فيه لتصح المقارنة بين شكل المقطع والشكل المعبر عنه:

(363) جميل حمداوي. القصيدة الكونكريتية. ص 56.

المقطع الاستهلالي



كل المسافات مضطربة، أمام نافذة العبارة... ترسمني ثرثرة تلامسُ شبقَ الرعد، تصففني همسا، يلاحق وجعَ الترابِ صخبُ السواد. أبحر في هدير الخطواتِ الآجلة. أبحث عن شتائلِ الضوءِ الوارفةِ، على طول الزهوِ الراكع عند قدم المرآة...أحملها على ظهري صاغرا لأفراحها الآسنةِ في اتجاه عتبة ظلٍّ يستَفُّ لونَه من رحيق الليل، فلا أجدُ غيرَ بياضاتٍ تتوسدُ أنفاس الاستعارة.

الشكل الطبوغرافي



توجد في هذا المقطع أكثر من قرينة تدل وتؤشر على أنه جاء على صورة مستطيل، فكلمة «المسافات» التي جاءت في مفتتحه تتسم بالتعميم والشمولية، قبل أن يقيدها الشاعر عندما يورد كلمات من قبيل: «نافذة» ذات الشكل المطابق في الغالب للمستطيل، وكذلك «عتبة» التي تكون بدورها مستطيلة الشكل، وبشكل أدق وأوضح كلمة «مرآة» التي تعكس المراد والمطلوب بالتمام والكمال، بالإضافة إلى كلمات أخرى ذات دور مساعد في تحديد الشكل مثل: ترسمني، تصففني، طول، الخطوات.

6- الخطوط والسطور الشعرية

أ- الخطوط

تساهم الخطوط في تنشيط الطاقة البصرية، وتحفيزها على القراءة والتأويل، واستنطاق دلالات النص، والتوغل في متاهاته. وفي حديث «غي غوتيي»[364] عن مسار الخط في الثقافة العالمية، فإن الغربيين، لم يهتموا بالخط بالمطلق إلا مع بداية القرن العشرين، بخلاف الصينيين الذين جعلوا الخط أساس كل رسم، فالخط كان على الدوام يهيمن على التشكيل الصيني. وليس من العدل أن نغفل العرب الذين أولوا الأهمية القصوى للخط في وقت مبكر، وقد أدرج الجاحظ في البيان والتبين الخط ضمن عناصر التواصل، بالإضافة إلى الإشارة والعقد واللفظ والنصبة.

(364) **غي غوتيي**. الصورة: المكونات والتأويل. ص 226.

وعلى العموم، فإنه: «منذ البدء حاول الإنسان رسم الصوت وحفظه فما الكتابة سوى رسوم ذات دلالات رمزية، بل أن التطور الجمالي للفظ والمعنى صاحبه طفرة حقيقية لفن الخط العربي بمتنه البصري الزخرفي وفي أحيان كثيرة احتل حضورا مستقلا على سطوة المعنى ليسرق العين إلى ميدان تتنافس به العناصر التشكيلية بين زخرفية وهندسية متفردة ومتتابعة كسرد بصري مدهش تتماهى به اللغة اللفظية مع اللغة التشكيلية»[365].

ومما لا شك فيه، أن الاتجاه إلى التنويع في الخطوط، واعتمادها في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة كان تحت تأثير مزدوج: غربي وعربي، من خلال الإفادة من الاتجاهات الغربية مثل السريالية، وكذلك مدارس الخطوط العربية كالمدرسة البصرية والكوفية والعثمانية والمغربية والأندلسية. وبذلك فإن حصر هذا التأثير في مدرسة واحدة فيه جناية على الخلفيات والمرجعيات المختلفة التي ساهمت في تنويع هذه الخطوط، وهذا ما دفع محمد نجيب التلاوى للرد على محمد بنيس وعبد الله راجع في «بيان الكتابة» الذي استند إلى الخصوصية المغربية في هذه التجربة القائمة على المغامرة في تخير الخطوط، بقوله: «البيان غير موفق في دعوته إلى خصوصية الخط المغربي وكأنه النوع الخطي الوحيد القادر على تنفيذ التشكيل الشعري، وهي دعوة قومية محدودة وغير منصفة، لأن ظاهرة التشكيل لم تقتصر قديما على المغرب العربي والأندلس، بالإضافة إلى أن أنواع الخطوط العربية الكثيرة فيها من المطاوعة التشكيلية الإمكانات الكثيرة المثرية، فلماذا الاقتصار على الخط المغربي»[366].

كان الشاعر القديم يدبج الكلمات والعبارات، وفي الوقت نفسه كان فنانا يعمل على إظهار براعته الفنية في الكتابة والخطوط، وبامتزاج الإبداع الشعري بالخط تتألق التجربة الشعرية، ويسمو الإبداع، كما يعبر الخط عن مرحلة تاريخية معينة، ويرتبط بتيارات واتجاهات. إلا أنه مع ظهور الطباعة أصبحت الآلة هي التي تتحكم في الخطوط، فضيقت الخناق على الابتكار: ف «الاستعانة بمادة طباعية مسكوكة أمر غير مناسب، بطبيعة الحال، مع الابتكار المتواصل الذي نطلبه من الفنان... وهو ما يطرح علينا قضية هامة بسبب العدد المحدود من التشكلات الأساسية»[367].

وفي محولة لاستجلاء الخطوط، فإن غو غوتيي يضعها ضمن تقابلات هي[368]:

- **التقابل الأول**: متعرج/ مستقيم؛ يميز بين الخطوط التي تتميز بالحرية، والخطوط المستقسمة.
- **التقابل الثاني**: الإسراف/ التقشف؛ وهو تمييز كمي، يتعلق بالتحديد العددي.

(365) **بدور الريامي**. لعبة الترابط والانفصال بين التشكيل والنص. مجلة نزوى. ع 58. ص 184.

(366) **محمد نجيب التلاوى**. القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص273.

(367) **غي غوتيي**. الصورة: المكونات والتأويل. ص 233.

(368) المرجع نفسه. ص 238.

- **التقابل الثالث**: زخرافي/ وظيفي؛ كالخطوط الرقيقة والمضغوطة والمسطحة..

يهدف التنويع الخطي، والتلاعب بالخطوط، في المجال الشعري إلى القفز على النمطية المعهودة في القصيدة الكلاسيكية التي لا تحيد عن نظام الشطرين القائم على الرتابة والروتين، في حين أن اختلاف مستويات الخطوط في القصيدة المعاصرة يبعث على اختبار الطاقة البصرية وتنشيطها لكشف مقاصد النص ودلالاته.

فالشاعر المعاصر، يعمل على تنويع الخطوط، فمنها السميك ومنها الأقل سمكا. ومنها ما هو مكتوب باليد، ومنها ما تتكفل به الطباعة. ومنها ما يستعمل فيه الخط المغربي أو الأندلسي أو الكوفي... وقد سار جمال أزراغيد في هذا الاتجاه الذي يهدف إلى الكتابة بمستويات متعددة، فالخطوط التي كتب بها العنوان واسم المؤلف والإهداء وعناوين القصائد وعناوين اللوحات الشعرية كانت كلها سميكة، أما الهوامش والحواشي فقد كانت خطوطها رقيقة، بينما متن النصوص جاءت خطوطها متوسطة من حيث السمك تتراوح بين هذا وذاك. وليس هناك أدنى شك أن نوعية الخطوط لا تنفصل عن ذاتية الشاعر التي تتحكم فيها دوافع مختلفة فلسفية وسيكولوجية وسوسيولوجية وأنطروبولوجية وحتى إيديولوجية.

ب- السطور الشعرية

القصيدة العربية التقليدية سارت على نمط واحد في الرقن والكتابة، حيث التزمت بنظام الشطرين الصارم، وعلى النقيض من ذلك فإن القصيدة المعاصرة اتخذت مسلكا آخر، حيث التنويع في السطور الشعرية التي يتصرف فيها الشاعر كيفما يريد، تماشيا مع اختياراته الشعرية. لهذا، نجد هذه السطور تتفاوت من حيث الطول، فمنها الطويل والقصير والمتوسط. ومنها ما يبدأ من أقصى اليمين، ومنها ما يبدأ من وسط الصفحة الشعرية، بينما هناك أخرى تتموقع في يسار الصفحة. وتبدو هذه السطور على العموم غير متوازنة، وغير مطردة. والتلاعب بالخطوط يبدو واضحا في قول الشاعر:

في محارٍ تُلْغِزُهُ الظلال، وأقنعةُ الضياء
أفلا يشَرحْ لي ظلي
عقمَ المسافة على وتر يغني:
العيون كلها تضيء
فواعجبي مِمَّنْ لا يستضيء.

الخلاصة التي ننتهي إليها في الأخير، هي أن القصيدة البصرية طفت إلى السطح مع التوجهات العالمية التي تمجد الصورة، وتحتفي بها، وتوليها العناية الفائقة لما لها من تاثير في المتلقي. ثم إن المقاربة التي تتناول القصيدة العربية المعاصرة من زاوية الصورة البصرية، استطاعت أن تتجاوز القراءة

المضمونية، وأن تقدم إضافة نوعية في تحليل ومقاربة النصوص الشعرية، تنضاف إلى القراءات الأخرى التي تركز على الإيقاع أو البلاغة. وبذلك، فإن المقاربة التي تركز على التشكيل البصري لا تغمط المقاربات الأخرى حقها، بل تدخل معها في علاقة تكاملية لتسليط الضوء على النص الشعري من مختلف الزوايا والنواحي.

المراجع والمصادر

أ- الكتب

- **إدريس الخوري**. كأس حياتي: كتابات في التشكيل. منشورات اتحاد كتاب المغرب. مطبعة المعارف الجديدة. الرباط. ط1/ 2000.
- **أمجد ريان**. صلاح فضل والشعرية العربية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. 2000م.
- **جمال أزراغيد**. غنج المجاز. شركة مطابع الأنوار المغربية. وجدة. المغرب. ط1/ 2011.
- **غي غوتيي**. الصورة: المكونات والتأويل. ترجمة وتقديم سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربيط1/ 201.
- **محمد مفتاح**. دينامية النص: تنظير وإنجاز. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان- المغرب. الدار البيضاء. ط1/ 1987.
- **محمد العمري**. اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء، الطبعة. ط1/ 1990.
- **محمد العمري**. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: نحو تاريخ جديد للبلاغة العربية. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. ط1/ 1991.
- **محمد نجيب التلاوى**. القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998.

ب- المجلات

- **إبداع**. العدد 19. صيف 2011.
- **علامات في النقد**. النادي الأدبي الثقافي بجدة. المجلد .16 الجزء 61. جمادى الأولى 1428هـ/ ماي 2007.
- **عالم الفكر**. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. المجلد 37. يوليو/ سبتمبر 2008.
- **كتابات معاصرة**. العدد 65. المجلد 17. آب/ أيلول 2007.
- **نزوى**. مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلام. العدد 58. أبريل 2009م.

البعد الإدراكي للصورة

(دراسة لسانية)

عبد العالي العامري[369]

مقدمة

أصبح الإنسان يعيش اليوم في عالم تتخلله الصورة بامتياز، بدءا بالصحيفة والكتابة ومرورا بالإعلانات المختلفة وانتهاء بالتلفاز، حيث صار عالم الإنسان اليوم عالما تشغله صناعة الصورة إلى حد بعيد، حتى أصبح هذا العصر يعرف بعصر الصورة، لأنه من المستحيل التفكير دون صورة على حد تعبير «أرسطو». وعن طريق الصورة تتولد مجمل الدلالات، لأنها تتضمن لغة بالغة التركيب والتنوع، ومن هنا أصبحت تنال حظوة كبيرة لدى المرسل والمتلقي على حد سواء.

1- اهتمام الدلالة المعرفية بالصورة:

أعطى علماء الدلالة المعرفية[370] أهمية بالغة لخطاطة الصورة (Image Schéma) في أبحاثهم ونظرياتهم المعرفية، بوصفها شبكة تصورية تنظم نشاطاتهم الجسدية ومعارفهم الذهنية، وتؤسس لضروب سلوكهم، وتحكم رؤيتهم المنسجمة للحياة والعالم.

وقد استلهم علماء الدلالة المعرفية هذا المفهوم (خطاطة الصورة) من الجهاز المفاهيمي للفيلسوف الألماني «إيمانويل كانت» الذي اعتبر الخطاطة منتوجا من منتوجات المخيلة يتوسط الحساسية والفهم[371]. ويظهر العالم بشكل منظم ومرتب بفضل الخطاطات التي تلعب بأسسها

---

(369) أستاذ مبرز وباحث في اللسانيات/ المغرب.

(370) أبرز علماء الدلالة المعرفية الذين اهتموا بمفهوم خطاطة الصورة في أبحاثهم اللسانية المعرفية، نجد في مقدمتهم فوكونيه **(Fauconnier)** من خلال كتابه: الفضاءات الذهنية **(Espaces Mentaux)** بالإضافة إلى مارك جونسن وجورج لايكوف، ثم ليوناردو تالمي...

(371) **عبد الباسط الكراري**. دينامية الخيال. مفاهيم وآليات الاشتغال. ص 44.

التجسيدية دورا مركزيا في تحقيق هذا الانسجام والانتظام، بمعنى أن الأسس التجسيدية لخطاطة الصورة هي التي تجعلنا نفهم العالم بصورة منتظمة[372].

واتخذت خطاطة الصورة لدى علماء الدلالة المعرفية مفهوم التجسد في أبحاثهم اللسانية ذات المنحى المعرفي، حيث أكدوا على أن أفكارهم وأطروحاتهم الأساسية هي التي تبين دور الإدراك والقدرات الحركية في تنظيم تجاربهم وتنظيم مفاهيمهم وآرائهم، وفي إدراك المعنى، لأنه لا وجود للمعنى أو للتمثل خارج إدراكنا المتجسد للعالم.

لهذا يحتل التجسيد مكانة هامة لدى علماء الدلالة المعرفية، لأنه يعتبر مدخل الإنسان إلى العالم. ذلك أن واقعنا يتخذ شكله وصورته عن طريق نموذج حركتنا الجسدية، وعن طريقه حركتنا في الزمان والمكان، وكذا شكل تفاعلنا مع الأشياء في هذا العالم.

2- الوسائل الإدراكية للصورة

أ- الصور التي لها علاقة بالعالم الخارجي

يمتلك الإنسان طريقة خاصة لإدراك الصورة والأشياء في العالم الخارجي، وهذه الطريقة مرتبطة سببيا بوسائلنا الإدراكية، لأن الإنسان يمتلك طريقة خاصة به يجزئ بها العالم. وفي هذا الصدد يقول دجاكندوف (1983): «فالكيفية التي بنيت عليها ذواتنا البشرية لتأويل العالم - أي القدرة التعبيرية لتمثلاتنا الداخلية- هي التي تحدد ما تصفه اللغة وتقدمه. إن الأمر لا يتعلق بما إذا كانت كيانات معينة تبنى استجابة لمماثلات خارجية. أو أنها من الثمار الخالصة لخيالنا: إننا نتصرف كما لو كانت موجودة بسبب الكيفية التي نحن مكونون بها»[373].

والواقع أن الصور تكشف عن جزء من قدرات المتكلم الذهنية، وهذه القدرات هي مجموع الأنساق المعرفية التي يعتمدها الإنسان في سلوكاته سواء أكانت هذه السلوكات لغوية أم غير لغوية، ويتم هذا الكشف الذي تقوم به الصور عن طريق تبني نموذج لغوي مفتوح على علم النفس المعرفي وسيرورات الإدراك.

وفي مجال البصر[374]، ندرك الصور من خلال الكيفية التي يشتغل بها النظام البصري والمبادئ المتحكمة في هذا الإدراك. كما نتحدث عن العالم الخارجي من خلال كيفية اشتغال اللغة والمبادئ المتحكمة في هذا الإدراك أيضا، فكلتاهما إدراك للصور الموجودة في العالم.

---

(372) **Johnson.** the Body in the mind. p. 20.

(373) **Jackendoff Ray.** Semantic and cognition . p. 24-25.

(374) تم اعتماد المجال البصري بوصفه نسقا إدراكيا بامتياز، بحيث أن كل الصور التي تبصر يتم إدراكها عن طريق التفاعل

ومن المفترض أن نسق البصر، في تأويله للعالم الخارجي، يسلك سيرورات مشابهة لإدراك الصورة وتأويلها إياه، فالعنصر الإدراكي للصور ذو تجليات مختلفة، ومن أمثلة هذه الصور، نجد:

(1)



إن الانطباع الأول لهذه الصورة الموجودة في الشكل (1) يتم تمثله مربعا رغم أن هذه النفط لا تربطها خطوط، لكن هذا التصور لهذه الصورة، فهو ناتج عن كون المعرفة الإنسانية للأشكال الهندسية الرياضية متجسدة في الذهن البشري ومنه ينبثق تصور المربع، لأن الإنسان يخزن معلومات عن الصور الهندسية في أنسجته الذهنية عن طريق الجهاز البصري للأشكال، وبالتالي، فالتصورات التي يطلقها الإنسان عن الصور ما هي إلا ترجمة للمخزون الذهني الكامن في الذهن البشري.

وما يوضح الأمر بشكل واضح، ما تمثله الصورتان الموجودتان في الشكلين (2) و(3):

(2) (3)





فالصورتان الموجودتان في الشكلين (2-3) متساويان من حيث الطول، والاختلاف واضح في وضعية الزوايا التي تحد كل قطعة، ولكننا دائما نتصور أن القطعة الموجودة في الشكل (3) أطول من القطعة الموجودة في الشكل (2)، والواقع أنهما متساويان.

ومرد هذا الاستنتاج يعود بالأساس إلى كون إدراك الصور لدى الإنسان يتميز بنوع من الميول إلى صورة دون أخرى، لأن للإنسان آليات إدراكية تجعله يقيم تصورات لأشكال الصور بشكل مختلف.

وتعكس أشكال الصور الواردة في (1-2-3) الطريقة الإدراكية التي يجزئ بها الإنسان العالم والأشياء والصور التي توجد فيه[375]، وهذه الطريقة ناتجة عن تصوراتنا المرتبطة بصورة مباشرة بكيفية الإدراك لدينا.

بين الأنساق المعرفية الإدراكية و النسق اللغوي.

(375) **عبد المجيد جحفة.** مدخل إلى الدلالة الحديثة. ص 97.

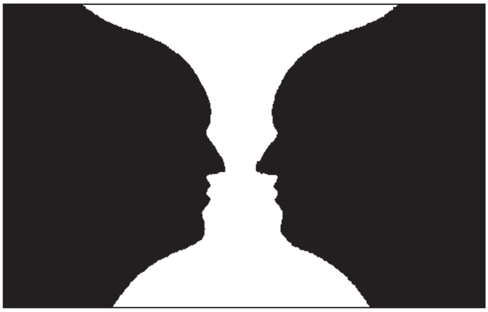
وواضح أن هذه الطريقة لا تعكس ما هو موجود فعلا في العالم الخارجي، بل هي مرتبطة بالأساس بطريقة تصورية للأشياء، أي لها ارتباط بتصور يسقطه المتكلم انطلاقا من الصورة التي يتخذها عن الأشياء في الواقع، وهذه الصور تخزن في الذهن البشري وتسقط على الأشياء لحظة التعبير عنها في وضعية تواصلية معينة. أي أن الصور المتداولة في واقعنا اليومي والتي نستعملها في تعابيرنا ونتصور/ نتمثل بها الأشياء ما هي إلا نتاج خيالنا.

ب- الصور الملتبسة

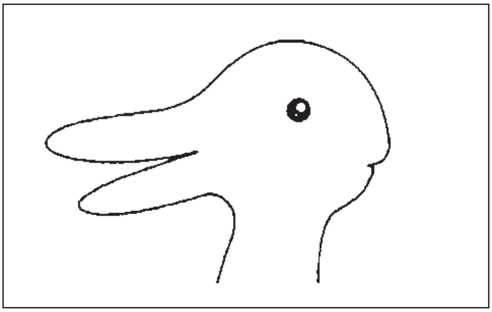
يعد مشكل الصور الملتبسة من الأمثلة المعروفة في الأدبيات اللسانية المعرفية، التي تبين أهمية تأويلنا للعالم الخارجي، وترتبط بالأساس بالكيفية التي تتداخل بها أنساقنا المعرفية- الإدراكية في التكوين الخلاق للأحكام المقولية بصدد ما نراه[376].

ولتوضيح هذا الأمر نلاحظ الصورتين الموجودتين في الشكلين (4) و(5).

(4)



(5)



تتعلق هاتان الصورتان بماهية هذه الأشياء، غير أن معرفتهما تتطلب تعالق مجموعة من المستويات المعرفية اللغوية وغير اللغوية، كتدخل النسق البصري الإدراكي والنسق اللغوي وترجمة هذه العناصر المدركة للصورة إلى الواقع الخارجي، وبالتالي، فالنسق اللغوي ما هو إلا قدرة تعبيرية عن الأشياء المدركة.

وانطلاقا من هذه الملاحظات العامة حول الصور وسيرورات إدراكها، نفترض أن الإنسان، يمتلك مستوى تنظيميا يرتب بواسطته العالم الخارجي، ومن خصائص هذا المستوى التنظيمي أنه ذهني، ويرتبط بصورة سببية بعملية الإدراك وبحالات الجهاز العصبي.

(376) Jackendoff. ray. semantic and cognition. p 25.

وهذا المستوى، الذي يتم تشغيله وتوظيفه من لدن الكائن البشري في كل حين، يشكل مجالا للمعلومات الموجودة في الذهن، وبعض هذه المعلومات الذهنية نجدها مرمزة في اللغة(377).

3- مستويات التمثيل الذهني للصور:

هناك مستويات للتمثيل الذهني للكيانات أو الصور، فالمستوى الأول هو المتعلق بالصورة في الواقع كما هي، والمستوى الثاني يتمثل في الصورة التي تخالف الواقع لحظة التصوير. ومن الأمثلة المقدمة في هذا الشأن، أمثلة تخص ما يسمى بمشكل الصورة الذي يدل على أن البنية الدلالية تحتوي على أشياء تعمل كتمثيلات لأشياء أخرى، لأننا في هذا المستوى نكون بإزاء شيئين أساسيين هما الصورة الواقع والصورة غير الواقع(378).

لنفترض أن رساما انتهى من رسم رئيس الفيفا وقال:

6- وضعت جوزيف بلاتر في الصورة

يتضح من خلال هذه الجملة (6) أن الرسام وضع صورة جوزيف بلاتر وليس جوزيف بلاتر الشخص. وعن طريق المفهوم المركزي الذي تنبني عليه الدلالة المعرفية (الفهم/ التفكير) يتضح لنا أن صورة جوزيف بلاتر توجد في شكل إطار على شكل صورة فوتوغرافية، لكن هذه الصورة تحيل على شيئين في الآن نفسه، صورة جوزيف بلاتر المتمثلة في الصورة الفوتوغرافية وجوزيف بلاتر الصورة الواقعية، أي تمثيل جوزيف بلاتر داخل الصورة.

و لرفع هذا الالتباس نفترض أن الرسام أردف قائلا:

7- يبدو جوزيف بلاتر مسرورا.

يتضح أن لهذه الجملة قراءتين:

القراءة الأولى: كان جوزيف بلاتر مسرورا أو كان يظهر مسرورا في الواقع الخارجي، والتقطه الرسام في الصورة بشكله ذاك، وتعتبر الصورة تمثيلا لحالة كانت تعتري جوزيف بلاتر وقت التقاط صورته.

القراءة الثانية: لم يكن جوزيف بلاتر مسرورا وظهر في الصورة مسرورا، وما قاله الرسام ينسحب على الصورة وليس على جوزيف بلاتر.

(377) **عبد المجيد جحفة**. مدخل إلى الدلالة الحديثة. ص 97.

(378) نقصد بأن المستوى الذهني يكون متضمنا لنوعين من الصور، صورة تحاكي الواقع وصورة أخرى تعبر عنه، أي صورة الحقيقة وصورة المرآة.

إذا يتضح لنا أننا بإزاء شيئين: جوزيف بلاتر الواقع وجوزيف بلاتر الصورة.

وهناك علاقة متضمنة بين جوزيف بلاتر الصورة وجوزيف بلاتر الواقع، وما يجعلنا نعالق بين شيء في الصورة وشيء في الواقع أن الصورة تتوق إلى تمثيل شيء في الواقع هو جوزيف بلاتر.

علاقة المقابلة

يتضح أن مستويات التمثيل الذهني للصورة تقتضي علاقة المقابلة بين وسيلتين داخل الذهن: تمثيل صورة جوزيف بلاتر وتمثيل جوزيف بلاتر. وبدون هذه الخاصية التمثيلية، أو العلاقة بين التمثيلات، لا يمكن للصورة أن تكون أكثر من رسم بصري تلتقطه العين ولا يمكن وجود هذا التمثيل إلا إذا افترضنا أن هناك بنية معرفية تقوم على قواعد المقابلة بين التمثيلات المختلفة.

وهذا يعني أن البنية الدلالية تتضمن مفهوم التمثيل وأن البنية المعرفية يجب أن تتضمن إمكان وصف وتعلم أنظمة لقواعد المقابلة هذه.

ونحن الآن أمام وجود علاقة ترابط بين الشيء وتمثله (أي الواقع والصورة). وهذا لدليل على وجود علاقة بين نظام معرفي هو النظام البصري (الذي يخص إدراك الأشكال والألوان والصور ومقولتها). ونظام معرفي آخر هو النظام اللغوي، إذ لدينا قراءتان إحداهما للشيء والأخرى لتمثيله.

إن المزج بين المعلومات اللغوية والمعلومات غير اللغوية- كتلك الموجودة في نظام البصر- هو الذي يبين أنه توجد بنية تصورية تخص الصورة التي يتم تمثيلها من خلال قواعد مقابلة مع أنساق معرفية أخرى.

وهكذا، فالإنسان لا يتعلم قواعد تخص المعنى، وإنما يتعلم أنظمة معرفية مختلفة، وإذا وقعت المقابلة بين هذه الأنظمة نتج الفهم عن الصورة التي نرغب فيها.

ومن بين الأمثلة التي تدل على التعالق بين الواقع والصورة الذهنية (أو التمثيل الذهني) ما يسمى بتحويل الإحالة، ومن أمثلة ذلك نجد[379]:

7- يوجد محمود درويش في رف المكتبة الأعلى بجوار العروي.

(379) **غاليم محمد**. هندسة التوازي النحوي وبنية الذهن المعرفية، ص 56-60.

إن هذه الجملة لا تحيل على محمود درويش الشاعر بل على ديوانه، و الأمر نفسه ينطبق على العروي، إذ المقصود كتاب أو رواية العروي، وليس العروي المفكر المغربي، إننا أمام شيئين في هذه الجملة، الشخص والشيء. وبالتالي فتأويل جملة (7) يكون على الشكل التالي في (8):

8- يوجد كتاب/ ديوان محمود درويش في رف المكتبة الأعلى بجوار كتاب/ رواية عبد الله العروي.

خاتمة

انطلاقا من التأملات النظرية التي قمنا بها ، نذهب إلى القول،إن الإنسان يمتلك آليات ذهنية تتيح له بناء وفهم وتأويل الصور التي تحمل معنى في ذاتها،لأن بني البشر يستطيعون التحدث من خلال الصور التي ينتجونها عن العالم الذي يعيشون فيه سواء أكان هذا العالم فيزيائيا أم مجردا.

المراجع والمصادر

أ- اللغة العربية

- **جحفة عبد المجيد.** مدخل إلى الدلالة الحديثة. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. الطبعة الأولى 2000.
- **غاليم محمد.** «هندسة التوازي النحوي وبنية الذهن المعرفية». ضمن كتاب آفاق اللسانيات: دراسات- مرجعيات- شهادات- مركز دراسات الوحدة العربية الطبعة الأولى 2011.
- **لكراري عبد الباسط.** «دينامية الخيال: مفاهيم وآليات الاشتغال». من منشورات اتحاد كتاب المغرب. الطبعة الأولى 2004.

ب- اللغة الأجنبية

- **Jackendoff Ray.** Semantic and cognition. MIL Press 1983.
- **Johnson.** M. the Bodying the Mind, the Bodly basis of reason and imagination.
- **University of Chicago.** Press Chicago 1987.

الأبعاد المعرفية للدعامة الأيقونية

بحث حول فاعلية الصورة في تعليمية اللغة

عبد القادر فهيم شيباني(380)

سنحاول في هذه الدراسة أن نركز على تقديم مقاربة معرفية للدور الذي تؤديه الصورة في تعليمية اللغة بالنظر إلى توظيفها في الكتاب المدرسي، وبالنظر إلى دراسات سابقة، فإن المعالجة المنهجية للموضوع تقتضي أولا البدء بدراسة خصائص الصورة كدعامة أيقونية، ثم الوقوف عند استعمالاتها التعليمية للغة، وسيشكل العنصران مدخلا مهما، لفحص منهجي لمختلف وضعيات الاستجابة المعرفية عند تلاميذ المرحلة الابتدائية في أثناء قراءتهم للصور المصاحبة للنصوص التعليمية للغة. انطلاقا من هذه المعطيات، سنحاول تحليل تلك الأدوات المحركة للقراءة المعرفية الصورة، بالنظر إلى الطبيعة الأيقونية للصورة من جهة، والرهانات التعليمية للسان من جهة أخرى. بهذا الفعل، نكون قد وضعنا التلميذ في أثناء تفاعلاته مع كتاب اللغة المدرسي، موضع المستدرج حتى يتسنى لنا فهم الأداء الأيقوني للصورة، بوصفها صورة مفعلة(381) (image en acte) لسيرورة ذهنية تقابلية أيقونية لسانية تستهدفها العملية التعليمية.

إن البحث في دراسة علاقة الصورة بالكتاب المدرسي التعليمي للغة، كما يشير له واقع الدراسات الأكاديمية ليس بالموضوع الجديد، غير أن ما يمكنه أن يكشف الجانب الطريف من وراء البحث في هذا الموضوع، هو البحث في الدور التداولي والسيميائي الذي يناط بالصورة المدرسية في حالات التعليم اللغوي. إن الحديث عن التعليم بالمشاهدة بالنظر إلى الأداء الأيقوني للصورة، هو في الأساس نوع من المساءلة للوضع الارتدادي بين فعل المشاهدة البصرية والتشكيل الأيقوني للصورة، مساءلة تنصب بشكل فعلي حول عوامل التحفيز الحسي والذهني، التي تنأى عن حالات الاستجابة الحسية الخالصة، كونها تقود ذهن المتعلم أو التلميذ إلى تفعيل جانب مهم من النشاط

(380) أستاذ السيميائيات. جامعة معسكر/ الجزائر.

(381) **Demougin F.** 1999. Langue, culture et stéréotypes,pp115.

الذهني اللساني. ويحصل ذلك، عبر كفاءة التلميذ في تأمين جسر بين الواقعي المتخيل والمدرك، كون الصورة تسمح بإثارة توتر بين متعلقات المجال البصري المحسوس ومتعلقات الاستجابة الذهنية الذكائية. فالصورة، إذن، تبدو كمقوم دينامي من شأنه أن يفتح مجال التعلم اللغوي نحو الآفاق الواقعية للتواصل الفعلي، إنها تسعى لإعادة إنتاج الواقع ضمن غائية تقوم على الاستنطاق اللساني.

1- وظائفية الصورة الدعامة: نحو سيميائيات إثنو- ثقافية

انطلاقا من تحليل دور الصورة ضمن إطار تعليمية الألسن، حدد م.تاردي[382] (Tardy, M.) وظائف للصورة كدعامة تعليمية للألسن وأجملها على النحو الآتي:

1.1. الوظيفة النفسية للتحفيز: إن الدور التحفيزي مهم بالنسبة للعملية التعليمية عامة، وفي مجالات التعليم اللساني، تكون المواد أحوج إلى عنصر التحفيز النفسي، وإذا ما أمعنا النظر في هذه الوظيفة ألفيناها تستمد مرجعيتها من تحفيز العنصر الإدراكي الأكثر نشاطا المتمثل في حاسة البصر. من هنا يمكن للتفاصيل الأيقونية أن تقوم بهذا الدور، بالنظر إلى أبعادها التمثلية، فالتلميذ في الطور الابتدائي، يميل حسيا إلى الانجذاب إلى الصور ذات الأبعاد الكرتونية الملونة.

2.1. الوظيفة التوضيحية: لما كان فعل التمثل البصري للصورة الدعامة ذا صلة وطيدة بالمعلومة اللغوية أو الموضوع المعين، فإن الوظيفة التوضيحية، تقترن في الغالب بإعطاء نظرة عامة وشمولية عن النص المرجع، الذي يعد مدارا لمجموع الأهداف اللغوية المقصودة بالنسبة للإطار التعليمي للألسن، حيث يمكن للمفردات المفقودة دلاليا عند التلميذ، أن تتحول إلى مجموعة من التخمينات المعرفية. كما يمكن للتفاصيل الأيقونية لمشهد الصورة، سواء تعلق الأمر بالصورة النصية أو الصورة المفرداتية، أن تحول المعاني والدلالات المجردة إلى صور ذهنية.

3.1. الوظيفة التحريضية: توصف الوظيفة التحريضية بأنها الأكثر استهدافا من قبل واضع الصورة التعليمية للألسن، كونها وظيفة تقوم على استثارة الحس التعبيري عند التلميذ، كتعبير شفوي ذاتي يقوم على بعد الاستنطاق المشهدي. فالصورة التعليمة للغة قبل أن تحكي للطفل واقعة بصرية، فهي تستحثه على تحويل مجموع الوقائع البصرية إلى وقائع سردية لسانية[383]. اللافت في الأمر أن الوظيفة التحريضية على السرد، لا تميز أحيانا بين نطاقات اللغات وحدودها، فالتلميذ في الأطوار الأولى، قد يرتد بفعل التحريض السردي للصورة بين اللغة الأم واللغة الهدف، وهنا

(382) **Tardy M.** 1975. La fonction sémantique des images. pp. 19-43.

(383) **Demougin F.** 2003. Voir ou lire. pour une éducation du regard. pp. 25-26.

يمكن للطفل أن يعاني من حالات انسداد لغوي، تكون فيه اللغة الأم المتحكم في الوضع التعلمي المستهدف في اللسان. إضافة إلى ذلك، فإن الوظيفة السردية أو الوصفية، غالبا ما تعمل على تشبيك المعارف اللغوية، وتحديث أو تحيين سياقات جملية لعديد المفردات اللغوية المكتسبة.

4.1. الوظيفة البين سيميائية للغة: تؤدي الصورة بوصفها دعامة تعليمية للغة، دور العابر للغات، كونها قادرة على خلق رابط بين النسق اللساني للغة الأم، والنسق اللساني المستهدف من وراء العملية التعليمية، وذلك ضمن وضع عبر سيميائي يقوم على المحاكاة، أوالمماثلة، أوالتقريب، وغيرها. إن هامش الوساطة اللغوية، يضع المعرفة اللغوية عند التلميذ موضع المقابلة مع اللغة المستهدفة من وراء العلمية التعليمية، وهنا يأتي دور المعلم لتصحيح وضع الدعامات البصرية في الصورة، حيث يقع هذا التصحيح عبر استهداف أخطاء الفهم الدلالي والمفرداتي أحيانا والفهم التركيبي والتداولي في أحيان أخرى. لنقف عند هذا المثال المأخوذ من كتاب مدرسي للغة العربية لتلاميذ السنة الثانية، ونحاول قراءة الأبعاد الوظائفية للصورة النصية، في النص المعنون ب: «غدا سنعود إلى المدرسة»، وسنتدرج في محاولة فهمنا للأداء الوظائفي للصورة الدعامة إلى تقديم بعض التصورات النقدية لهذا النموذج:[(384)]

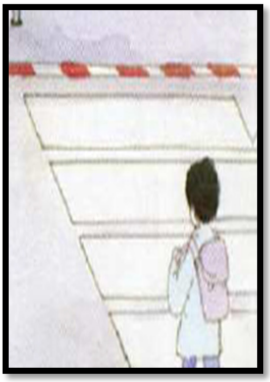
إذا ما أردنا تقديم وصف أيقوني للصورة، فسنجد أنها عبارة عن رسم كرتوني حيث يمكننا ملاحظة تفاصيل المحاكاة عن طريق الرسم اليدوي للمعالم الفضائية والجسمية لشخصيات المشهد، كما تستجيب الصورة بصريا لآليات التلوين اليدوي، وهي صورة غير مؤطرة، تعكس –بصريا– التماهي الحسي بالنسبة للتلميذ كمتلقى للصورة بين المشهد البصري والنص اللغوي. تقوم التفاصيل الأيقونية، المتضمنة للقرينة الكتابية «مدرسة»، بتوطيد التطابق البصر–لغوي بين عنوان النص: «غدا سنعود إلى المدرسة» والفضاء المستهدف نصيا. تعمل الصورة وفق نظامها الفضائي على مفصلة الفضاء المستهدف لغويا؛ أي موضوع التعليم اللغوي، إلى فضائين داخلي وخارجي، حيث يعمل التحفيز على إذكاء الرغبة في استكشاف تفاصيل الفضاء الداخلي أولا. يستمد هذا التحفيز قوته من صورة التلاميذ وهم مجتمعون في جو يوحي –بصريا– بالمتعة في أثناء اللعب، كما يتوطد هذا التحفيز النفسي بالنظر إلى تفاصيل الفضاء الخارجي، بين تلك المسافات التي تفصل بين مواضع شخصيات الصورة (التلاميذ وهم يهمون بالدخول)، مع التركيز على شخصيات الإطار المكبر، التي تعكس – إيحائيا – دعوة لاستكشاف فضاء المدرسة.

(384) كتاب القراءة السنة الثانية، غدا سنعود إلى المدرسة، محور المدرسة، ص 08.

وإذا ما حاولنا استقراء الوضع الذي سيكون عليه التلميذ القارئ لهذا النص المتفاعل مع الصورة، فسنلفيه في وضع المستكشف لتفاصيل أخرى للمدرسة كفضاء داخلي، وسنجد أن هذا الحيز يخضع سيميائيا لما يسمى بالتأطير التصغيري، حيث تكاد تكون المعالم التفصيلية للمدرسة محدودة. إن هذا النوع من الحجب البصري، والاقتصاد الأيقوني في كم التفاصيل البصرية لصورة المدرسة، يُسهم بدوره في إذكاء العنصر التحفيزي المشوق للمستكشف البصري للفضاء[385]. وبالنظر إلى مجموع هذه التحفيزات النفسية التي تؤديها الصورة، تتأتى أهمية الوظيفة التوضيحية، حيث -وكما أسلفنا- تتلخص مهمتها في إعطاء نظرة عامة وشمولية عن النص المرجع، الذي يعد مدارا لمجموع الأهداف اللغوية المقصودة بالنسبة للإطار التعليمي، ذلك أن مشهدية الصورة، تأتي لبيان الحالة الشعوية لشخصيتي النص الرئيسيتين (سلمى وزينب)، وهما في وضعية حوراية.في المقابل، لا يتوقف دور الوظيفة التوضيحية عند هذا الحد، فكما أوضحنا سلفا أنه ثمة مجال للمفردات المفقودة دلاليا عند التلميذ، يمكن أن تتحول بفعل هذه الوظيفة من مجموع التخمينات المعرفية بوصفها معاني ودلالات مجردة إلى صور ذهنية، وذلك بالنظر إلى التفاصيل الأيقونية لمشهد الصورة، سواء تعلق الأمر بالصورة النصية أو الصورة المفرداتية. نتحدث ها هنا عن مفردات من قبيل: محفظة، ملابس، أدوات، مدرسة، فعل الذهاب، وهي كلها مفردات موضحة أيقونيا، عبر تصوير إيحائي مجمل أو تصوير تقريري. يمتد أثر الوظيفة التوضيحية أحيانا لأداء دور توضيحي للدلالات الثيمية المجردة، لأن التلميذ قد يستكشف بصريا معنى ودلالات الفرح كإحساس معنوي مجرد مرجعيا، وهي تعبيرات تستشف أيقونيا من خلال الملمح العاطفي العام[386].إذا ما جاز لنا إخضاع الصورة لتبئير موضعي على نطاق بعض الجزئيات البصرية في الصورة، كما سيحدث للتلميذ في أثناء تمثله الإدارك-بصري لتفاصيل الصورة- فإننا سنستكشف جانبا مهما من الوظيفة التحريضة التي تؤديها هذه الدعامة البصرية. وإذا ما افترضنا حصول حالات التبئير الآتيةفي الصورة أعلاه:

(385) **Erni. S.** 1986. Réalité et perception de la réalité. p. 157.

(386) **Grossmann. F.** 1996. Enfances de la lecture. p. 96.

		
1	2	3
		
4	5	6

وفق هذه البؤر التمثلية المفترضة، تمتهن الصور التعليمية للغة الوظيفة التوضيحية، على نحو توضح فيه «مفرداتيا» بعض الدلالات عن محيط المدرسة ومستلزماتها، ويمتد فعل التوضيح ليشمل مفردات غير مقررة في النص، كفناء المدرسة (البؤرة الأيقونية1)، ولوحة المرور (البؤرة3) ، والمحفظة (بؤرة6). أما على الصعيد التركيبي، فتتعلق وظيفية التوضيح بممر عبور الطريق (بؤرة5)، أو يلعب الأطفال (بؤرة2)، أو زينب تسأل سلمى؛ أي فعل السؤال والحوار (بؤرة4)، وهي في مجملها بؤر أيقونية تؤدي وظيفة توضيحية، تقوم مقام التصوير الذهني للمعاني اللغوية. تؤلف البؤرة المحددة سلفا، نقاط القوة التمثلية للصورة بوصفها دعامة تعليمية للغة، وهنا يمكننا أن نمد الجسر بين الوظيفتين التوضيحية والتحريضية، التي تقوم أساسا على إثارة ملكة الوصف أو السرد التقريري للتفاصيل الأيقونية عبر محاولة التلميذ المطابقة اللغوية مفرداتيا وتركيبيا، وقد تتعدى هذه الوظيفة محاولات المطابقة إلى حالات التخييل التعبيري. إن التخريجات الوصفية أو السردية التي تميل في الغالب عند مخيلة الطفل الواسع إلى التخييل بافتراض وقائع بصرية أخرى، مرئية وغير مرئية، وذلك راجع إلى تلك الاستدلالات الموسوعية للعلامة الأيقونية إجمالا وللصورة

والصورة التشكيلية بوجه خاص. فسكونية الصورة، تتضمن تخييلا بالحركة ضمن وضع يكون فيه الذهن بين الوضع السابق واللاحق للالتقاط البصري. وهنا ستكون المحركات الوصفية للصورة متصلة أحيانا بالنص المكتوب لتتجاوزه في أحيانا أخرى.

قد يمتد الأثر البصري لتفعيل الوظيفة التحريضية على السرد أو الوصف، فالتلميذ المكتسب للغة، يتحول بفعل أيقونية الصورة، إلى سارد لوقائعية التحضير للأدوات ليلا، والنوم ثم تفاصيل المغادرة صباحا، كالاستيقاظ وارتداء الملابس، وتلك تفاصيل لا تشملها الصورة إلا على نطاق الإدراك الموسوعي للمشهد، أي يمكن للتلميذ أن يحاكي الوضع الواقعي لذاته كتلميذ يتوجه يوميا إلى المدرسة. هذا ضمن الإطار غير المرئي من الصورة، أما على صعيد التفاصيل الأيقونية المرئية، التي تجملها البؤرة سالفة الذكر، فيمكن للتلميذ أن يستغرق في تأمل البؤرة1 بصريا، للانخراط في عملية وصفية لفناء المدرسة، أو البؤرة 2 لسرد ما يفعله التلاميذ في فناء المدرسة والتخييل بوضعيات اللعب، وهو الدور الذي قد تؤديه البؤرة 6، عبر تحريض المتعلم نحو مسرد حواري طويل بين «زينب» و«سلمى». إن الوظيفة التحريضية على السرد أو الوصف تقوم على مبدأ الاستثارة الخالصة لحس التعبير الشفوي الذي قد يصطدم عند التلميذ بحالات للعجز اللغوي(387). وهنا ليس من المهم الوقوف عند حالات التصحيح اللغوي، لأن حالات العجز تتحول فيما بعد، إلى محاولة لإيجاد الألفاظ أو المفردات أو التراكيب المناسبة، حال ما تستقر الصور الذهنية للمعاني اللغوية عن طريق التحريض الأيقوني. إضافة إلى ذلك فإن الوظيفة السردية أو الوصفية، غالبا ما تعمل على تشبيك المعارف اللغوية، وتحديث أو تحيين سياقات جملية لعديد المفردات اللغوية المكتسبة، حيث تدخل المفردات المكتسبة عند التلميذ حيز المراجعة والاستذكار، أو التحيين السياقي للمفردات والمعاني، وتلك خطوة لا تتأتى إلا عن طريق نشاط ذهني يقوم على مبدأ التصنيف اللغوي.

إن التحريض الوصفي الذي تؤديه الصورة الدعامة، ينتهي -كما أسلفنا على نحو صوري- بتشكيل ما يشبه هذه الخطاطات المفرداتية عبر التحيين أو التحديث أو الاستذكار، وهنا يمكن أن تتجلى بوضوح فاعلية الوظيفة البين سيميائية أو التوسطية للغة، عبر قدرتها على خلق رابط بين النسق اللساني الأم (اللغة اللهجية اليومية في البيت والشارع)، والنسق اللساني المستهدف من وراء العملية التعليمية (اللغة الهدف= العربية الفصحى)، وذلك ضمن وضع عبر سيميائي يقوم على المحاكاة، أو المماثلة، أو التقريب، وغيرها. إنها وظيفة تقوم على لعبة تأكيد المعاني المرجعية في عالم الوقائع، واستبدال البطاقات المفرداتية بين اللغة الأم واللغة المستهدفة من وراء العملية التعلمية؛ استبدال يخضع في الأساس لمبدأ المقابلة المعجمية. إن هامش الوساطة اللغوية، يضع المعرفة اللغوية

(387) **Lefebvre-Mignot. Y.** Audio-visuel et développement. p102.

عند التلميذ موضع المقابلة مع اللغة المستهدفة من وراء العلمية التعليمية، وهنا يأتي دور المعلم لتصحيح وضع الدعامات البصرية في الصورة، حيث يقع هذا التصحيح عبر استهداف أخطاء الفهم الدلالي والمفرداتي أحيانا أو التركيبي والتداولي في أحيان أخرى.

2- سيميائيات الاشتغال الوسائطي

ينطلق ف.دموجان[388] (F. Demougin)، من رؤية تاردي الوظائفية، غير أنه حاول إعادة صياغة هذا المنظور، وفق تصور تواصلي، وذلك على الصعيد الإثنو ثقافي، حيث يمكن للصورة عامة، والصورة السردية على وجه الخصوص، أن تتجاوز مجرد كونها دعامة بصرية بسيطة إلى حامل للغة ثقافية[389] ينتجها شخص ما لصالح شخص آخر، وفق غائية تواصلية، فتتحول إذ ذاك إلى حاضن لمجموع الإملاءات اللسانية والقواعد المحادثاتية، بما في ذلك الممارسات الاجتماعية للغة وللتعاقدات الاجتماعية الثقافية لخصائص الهوية الجماعية، والتمثلات الجمعية. تحكي الصورة - بوصفها دعامة تعليمية للغة في الغالب- قصة ما ، حيث يمنح استعمال أو توظيف أية أداة تعليمية جانبا مهما من البعد الألعابي الذي يقوم على تقوية عنصر التسلية البصرية. طالما ثمة لذة طفولية يعكسها شغف غالبية الأطفال لسرد محكيات المغامرة، من هنا يمكن للصورة عموما أن تغطي على الوظيفة الاجتماعية والرمزية، وذلك عبر تنشيط الدور الأيقوني المزدوج في التمثل من جهة والترميز من جهة أخرى. هذه الوظيفة تحظى باهتمام كبير بالنسبة للصورة التعليمية للغة؛ اهتمام يقع أساسا على النسق الأيقوني للصورة الدعامة التي تستند إلى نموذج مشترك قد تتغاير تواراداته بتغاير الدروس اللغوية. وذلك ما يسهم إجمالا بالنسبة لمتعلم اللغة في دعم بعد الاطراد التمثلي، تفاديا لحالات التشويش البصري، إذا ما افترضنا في كتاب تعليم اللغة انعدام أنموذج بصري لمجموع الصور التعليمية. وعلى هذا النحو، يمكن لواضعي المقررات اللغوية في الكتب المدرسية، في الأطوار الأولى من التعليم الإبتدائي، أن يتحكموا في تشكيل الأطر الاجتماعية والرمزية، وفق المقتضيات الثقافية للبيئة اللغوية.

1.2. الصورة الدعامة والمستندات المنمذجة

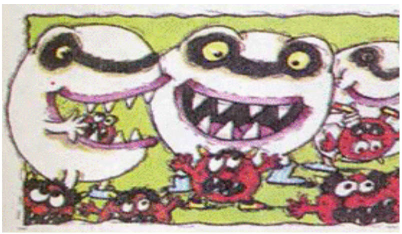
يمكن للصورة بوصفها دعامة تعليمية للغة، أن تتحول في إلى مستند منمذج، يكون فعالا في حالات تلك المقررات التي تفتح على التلميذ أو الطفل المتعلم للغة حقلا إدراكيا جديدا يقع خارج التصورات الذهنية الآلية المكتسبة عن طريق اللغة الأم، وذلك في أثناء تعرف متعلم اللغة على

(388) Voir **Demougin. F.** Langue. culture et stéréotypes.

(389) Voir **Linard. M.** 1990. Des machines et des hommes.

جوانب من القرائن الدلالية للغة المستهدفة من وراء العملية التعليمية، على غرار القرائن الدلالية اللسانية والقرائن غير اللفظية، بالإضافة إلى القرائن الاجتماعية الثقافية.للتفصيل في هذه النقطة، سنقف عند عدد من الحالات لبيان الأدوار المختلفة للصورة بوصفها مستندا منمذجا يستمد فاعليته في القدرة على تسهيل تعريف التلميذ لغويا بحقول إدراكية جديدة، بعيدة عن متناول تصوراته الذهنية في لغته الأم. سنأخذ، كمثال، الدرس اللغوي الموسوم بعنوان: «معركة ضد الميكروبات». يستعرض هذا الدرس اللغوي عددا معتبرا من المفردات العلمية التي تفسر ماهية المرض وتشخصه بشكل يتناسب مع المستوى الإدراكي للطفل، حيث تؤدي الصورة الدعامة دورا مهما في بيان القرائن الدلالية اللسانية المرتبط بالحقل الدلالي للمرض. تنتظم الصورة في شكل ثلاث صور متتالية توضح صيرورة الصراع بين الميكروبات والكريات البيضاء. وذلك كما هو موضح في المتتالية الآتية:[390]







ينتمي هذا التوزيع البصري إلى نسق الشريط المرسوم أو الرسم الحكائي (la bande dessinée)، حيث تظهر الصورة الأولى الحالة البدئية المعروفة سرديا بحالة الافتقار التي تلخص حالة المرض معرفيا، بوصفها حالة تسيطر فيها الميكروبات على الجسم. وتأتي الصورة الثانية لتعبر عن الفعل المناعي للجسم، حيث تشخص مهاجمة الكريات البيضاء للميكروبات. أما الصورة الثالثة، فتلخص سرديا حالة سد الافتقار، حيث تنتهي بإصلاح الوضع.هذه الصور المتتالية، تقوم كمستند منمذج على بناء صورة ذهنية ضمن نطاق إدراكي جديد على التلميذ كمتعلم للغة، وهو العالم المجهري للجسم، حيث تكسبه بنسقها الأيقوني فهما دلاليا لمجموعة من القرائن اللسانية مثل: الميكروبات وكريات الدم البيضاء، ترتبط هذه القرائن معرفيا بوظائفها الحيوية داخل الجسم، مفسرة بذلك

(390) **كتاب القراءة للسنة الثانية**، درس: معركة ضد الميكروبات، محور جسم الإنسان والصحة، ص 58.

حالة المرض وكيفية حصول الشفاء. إن النمذجة المستندية التي تقوم بها الصور كدعامات لغوية تشرف على بيان جانب من القرائن الدلالية اللسانية. وهنا، وجب أن نؤكد أن الصورة التعليمية للغة، بوصفها مستندا منمذجا، تعمل بالتعاضد في هذا الدرس مع النص المكتوب الذي يشخص مفردات السعال والآلام والحمى، تحت مسمى الأعراض. كما يشخص الكريات البيضاء ككريات مصدرها الدم، ويربط حركة الدم بدقات القلب، وغيرها من القرائن المفسرة. في حالات التدريب اللغوي يحتاج المقرر إلى دعامات بصرية ذات طبيعة مستندية منمذجة للتعليم الدلالي لبعض القرائن الاجتماعية الثقافية التي تعكسها التفاصيل الأيقونية للدعامة الصورة.

2.2. تعليم القرائن غير اللفظية

وعلى نطاق آخر، يمكن للصورة الدعامة -بوصفها مستندا منمذجا للمجالات الإدراكية الجديدة على متعلم اللغة- أن تخدم الغائية اللغوية المتعلقة بالتعليم الدلالي للقرائن غير اللفظية. يمكننا أن نلمس تحقق هذه الغائية، إذا ما تأملنا الدعامة المتصلة بالدرس اللغوي المعنون ب«حوار الحواس». لننظر إلى الصورة:[391]

يحتاج هذه الدرس اللغوي في استعماله للصورة كدعامة، إلى تعليم قريني غير لفظي، لتعريف التلميذ لغويا بالحواس الإدراكية الخمس. إذ يقوم على وصل مفردات الحواس:(النظر، والذوق، والشم، واللمس، والسمع)، بالعضو الجسمي المتصل بالحاسة، وذلك ما تحاول الصورة الدعامة توضيحه بالمطابقة الأيقونية، حيث تتضمن الدعامة بتفاصيلها الأيقونية إشارة جسمية لخمس شخصيات متباينة للأعضاء الآتية: (الأنف، العين، اللسان، الأذنين، والجلد). يقوم هذا النوع من الاستهداف اللغوي على ما يعرف في اللسانيات المعرفية بالفهم الوظيفي للدلالات اللغوية.

2.3. تشخيص الوعي بالكينونة

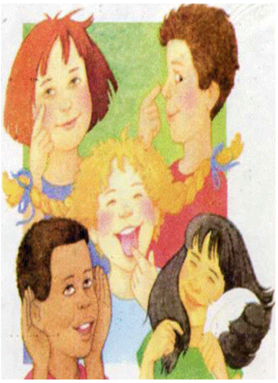
قد تكون الصورة الدعامة بالنظر إلى تعليميتها للألسن مشخصة لمتلقيها وكاشفة عن الوعي المهيمن على متلقى ذلك العصر؛ أي عن وعيه بكينونته داخل العالم ووعيه بعلاقته بالآخرين. إنها تسمح للمتلقي بتعليم (repérage) وتحليل الكيفيات التي تترجم طموحاته وآماله في شكل آثار أيقونية تلفظية. وفي هذا الصدد، يعتقد ر. أودان[392] (R. Odin)، في مقاربته السيميائية التداولية للصورة الفيلمية، أن متلقي الصورة الفيلمية يخضع لوضعين قطبيين:

(391) **كتاب القراءة للسنة الثانية**، درس: حوار الحواس، محور جسم الإنسان والصحة،ص.56.

(392) **Voir Odin. R.** 2000. De la fiction. Bruxelles: De Boeck Université.

وضع «الاتصال الطوري»(mis en phase)، الذي يقود المتلقى إلى ردة فعل عاطفية إيجابية.

ب-وضع «الانفصال الطوري» (déphasage) الذي يقود الملتقي إلى ردة فعل عاطفية سلبية.



تعمل الصورة الدعامة وفق استراتيجيتها التعليمة للألسن، على تشخيص متلقيها. ففي جل الدعامات الأيقونية في الكتاب المدرسي للقراءة، نجد تمركزا حول الفعل الأيقوني للتشخيص، إنه تشخيص زمني للعصر أو الحقبة الزمنية للتلميذ المتعلم للغة، وتشخيص سني لعمر التلميذ المتلقي ومحيطه المنزلي والمدرسي ببيئتيه الاجتماعية والثقافية. وهي تترجم بهذا الفعل الوعي اللغوي المتواكب مع العصر المقترن بالكينونة الطفولية لمتعلم اللغة داخل العالم، المتصلة بعلاقته بالآخرين.

تشتغل الصورة الدعامة وفق نمط إحالي يتدرج مفرداتيا على النحو الآتي:

1.مستوى التشخيص الذاتي (مثلا:أنت، الأم، الأب، إلخ).

2.مستوى تشخيص المحيط العام (مثلا:الطاولة، الكراسي، الباب، المزهرية، إلخ).

3.مستوى تشخيص المحيط التفصيلي(مثلا:الملاعق، الصحون، القدر، إلخ).

وبحسب الوضع التفصيلي للتشخيص البصري للصورة الدعامة، يمكن للمتعلم أن ينتقل إلى مجال التداولات الجملية والتركيبية المعرفة قيميا في النص المكتوب بوصفها أقوالا تردد قبل الشروع في الأكل وعند الانتهاء منه.ثمة مجال لتدارك الفجوات اللغوية في التشخيص البصري للصورة النصية، وذلك ما يمكننا أن نلفيه متداركا في التمارين اللغوية التابعة للنص. حيث تتولى الصور البطاقية احتواء مايواكب عصرية المتلقي في الصورة النصية سالفة الذكر، حيث تعرف عدد من الصور البطاقية بباقي التفاصيل التشخيصة لمتعلقات المنزل لغة.

4.2. تعليم الكيف الشعوري

لننتقل الآن إلى الجانب الأكثر أهمية في تعليم اللغة عبر الصورة، إنه الجانب المتصل معرفيا بالقدرات الذهنية اللسانية التي تمكن المتلقي من تعليم وتحليل الكيفيات التي تترجم رغباته المعبر عنها داخل الصورة الدعامة في شكل آثار أيقونية تلفظية، وذلك ما سيقودنا إلى تحليل الصورة الدعامة أيقونيا على الصعيدين الملفوظي والتلفظي. إذ يمكن للتلميذ أن ينتقل في أثناء تمثله للصورة

إلى وضع حواري، يكون فيه في وضع المخاطب، بالنظر إلى مجموع المؤشرات الأيقونية التي لا تظهر بشكل مباشر، وتبدو على هيئة حدوس بصرية. ينظر الصورة التالية:[393]

تقدم هذه الصورة النصية، كدعامة في الدرس الموسوم بعنوان: «رفع الأذى عن الطريق»، مثالا جيدا عن الحالات التي تقود فيها الصورة الدعامة متعلم اللغة أو التلميذ إلى تعليم وتحليل الكيف الشعوري للغة بالنظر إلى التفاصيل الأيقونية للمشهد.إذ تصور الدعامة على الصعيد الملفوظي، شخص «عصام» وهو يجمع القمامة، وعلامات الاستحسان بادية على المرأة التي تقف خلفه، حيث تنجح الصورة في تعليم الكيف الشعوري بالاستحسان لدى التلميذ بالنظر إلى هذا الفعل. إذ يمتد أثر هذا التعليم، لاستثارة حس التعبير اللغوي الشفهي، بالنظر إلى التحريك الشعوري الذي تقوم به الصورة ملفوظيا، كأن يكون التعبير تقييما: «هذا عمل حسن».أما على صعيد التلفظ الأيقوني، فإن تعليم الكيف الشعوري للمتلقي، يدخل حيزا حواريا يكون فيه التلميذ هو المخاطب تداوليا بالفعل الكلامي: «قم بجمع القمامة إن وجدتها على الطريق» أو «لا ترمي القمامة على الطريق».

مما سبق، فإن الملفوظ الأيقوني للصورة الدعامة، يعمل على أداء دور التحريك الشعوري اللغوي، بوصفه يجمل وضع «الاتصال الطوري»(mis en phase) الذي يقود التلميذ إلى حالة عاطفية إيجابية تتحول إلى ردة فعل لغوية تجاه الفعل الذي تصوره الدعامة. بينما يقوم التلفظ الأيقوني لنفس الدعامة، بأداء دور التحريك الشعوري اللغوي، المعبر عن وضع «الانفصال الطوري (déphasage)» الذي يقود الملتقي إلى ردة فعل عاطفية سلبية تجاه المتسبب في رمي القمامة.

3. الأيقونية المعرفية ومحدداتها التعليمية.

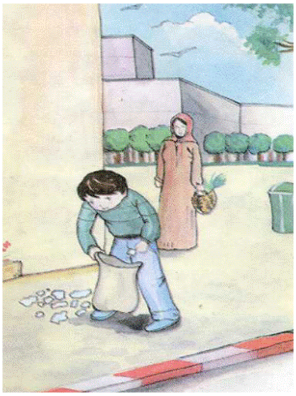
بغض النظر عن الاستناد إلى الذاتية المطلقة لمنتج الصورة أوالمستفيد من توظيفها (محرري المقررات)، فالصورة الدعامة تظل مشروطة بالمحددات الخارجية التي يجملها منظروا تعليمة الصورة، على النحو الآتي:

1.3. محددات القراءة المطابقة او التماثلية

تمثل محددات القراءة المطابقة أو التماثلية، بالنسبة لواضع الصورة، أولوية في مناسبة الدعامة للنص المقروء أو الدرس اللغوي المستهدف، وهي بالنسبة للمتلقي، أي التلميذ المتعلم للغة، من أهم مقومات الفهم الدلالي النصي والمفرداتي مجملا أو مفصلا. إن محددات المطابقة تمثل عتبة إدراكية

(393) **كتاب القراءة للسنة الثانية**، درس: رفع الأذى عن الطريق، محور الحياة الاجتماعية، ص 38.

تقوم على مراعاة جانب مهم من النشاط المعرفي لدى التلميذ في أثناء تمثله للصورة النصية وفق مبدأ الإحالة المرجعية، حيث تدخل التفاصيل الأيقونية حيز المماثلة مع الموجود في الواقع. وتلك مساحة تبدو مهمة في اكتساب اللغة لدى التلميذ، بالنظر إلى أهمية البعد المرجعي في استيعاب العلامة اللسانية[394]. لقد أقر تصور أوغدن وريتشاردز، مجالا لعلاقة غير مباشرة بين المعنى والمرجع يقوم فيها الرمز اللغوي بدور الوساطة. من هنا يمكن لمحددات المطابقة في الصورة التعليمية للغة أن تقرب هذه المساحة بين المعنى والمرجع بالنظر إلى قدرتها على تحويل المراجع إلى مجموعة من الصور الذهنية أو التصورات لمعاني المفردات والتراكيب الجملية. إذ تعمل الصورة على إعادة صياغة المعجم المرجعي الخالص؛ أي تمثلات وإدراكات التلميذ للواقع، وتحويله إلى معجم تصوراتي. هذا الفعل، له دور كبير في التمهيد لمرحلة اكتساب المفردات والألفاظ أو صياغة التراكيب. إن ما يحصل لدى متعلم اللغة، بالنظر إلى دور الصورة الدعامة هو تفعيل محددات المطابقة، حيث تتحول عملية الإدراك البصري إلى نشاط ذهني يقوم على مطابقة الصورة على الواقع، إذ يرتبط هذا النشاط بنشاط لغوي يسمى أو يصف المدلول المرجعي وفق محددات المطابقة[395]. ما يعني أن الصورة التعليمية، كدعامة تكسب التلميذ مدلولا مرجعيا إما بوصف المفردات أو تسميتها، ولا يحصل ذلك إلا عبر محددات المطابقة التي تجعل متعلم اللغة قادرا على تحديد المراجع لغويا حتى في حالات اختلاف صور تموجدها في الواقع.



3.2. محددات المنطق السردي

ثمة مجال لمحددات من نوع آخر تشتغل ضمن الأطر التعليمية للصورة، على فهم منطق السرد البصري، ويحصل ذلك في حالات تكون فيه الصورة الدعامة صورة سردية، تتضمن نواة حبكية تقوم على بؤرة حدثية تجمع بين بداية القصة ونهايتها. ولعل المثال الأقرب لبيان فاعلية محددات فهم منطق السرد البصري، المثال السابق في درس: «معركة ضد الميكروبات». إذ الملاحظ، أن قارئ هذا النص، يستجيب -على صعيد الفهم اللغوي - ووفق محددات فهمه للمنطق السردي للصورة، للتخطيط الدلالي النصي الذي ترويه الصور الثلاث. ووفق هذه المحددات السردية للصورة تتأسس مجموع التصورات اللغوية المتصلة بالمفردات التفسيرية للمرض والشفاء، حيث تبرز أهمية الترتيب البصري للمشاهد.

(394) **Ramm. G.** 1986. Différences dans la perception de l'image dans le Tiers Monde,p145.
(395) **Erni. S**. 1986. Réalité et perception de la réalité. p167.

4.2. المحددات اللسانية

تخضع الصورة الدعامة بوصفها تشكيلا بصريا للتنميط اللغوي أو اللساني، إذ تقوم المحددات اللسانية بتعليم الأجزاء المستهدفة إدراكيا من واضع الصورة التي تؤلف نقاطا ارتكازية في العملية التعليمية للغة. هذه المحددات اللسانية ترتبط بالمكتسبات اللسانية السابقة التي تستند إليها الدعامة في سبيل تحقيق مكتسبات لغوية جديدة لدى التلميذ من جهة، أوتحيينها عبر الدور الاستذكاري الذي تشرف عليه التفاصيل الأيقونية من جهة أخرى. وعليه فإن المعارف اللغوية السابقة لدى التلميذ، يمكنها أن تشكل مجموع المحددات اللسانية للصورة الدعامة. وفي كل الأحوال تخضع الصورة التعليمية للغة في تفاصيلها الأيقونية للمحددات اللسانية، هذه المحددات ليس شرطا أن تكون مصاحبة للصورة؛ أي مثبتة في النص المقروء.

4.3. محددات الوضع التخييلي

تتصل محددات الوضع التخييلي في الصورة التعليمية للغة بالمرجع اللغوي الذي يخضع للتصوير وفق معطيات التفاصيل الأيقونية للمشهد. إذ ترتسم الصورة الدعامة بناء على النسق المرجعي للبعد المستهدف لغويا، وعليه تصبح الصورة الدعامة رهينة للقوالب الإيحائية التي تضبطها محددات التخييل. وهنا يمكننا أن نميز بين ثلاثة أوضاع تخييلية التي تقوم عليها الصورة التعليمية للغة:

1.4.3. محددات التخييل الواقعي

يقترن هذا النوع من المحددات بالدعامات التي تعمل على تقديم توصيف بصري للواقع الذي يندر على مكتسب اللغة أحيانا معايشته، ولعل المثال الأقرب لهذا النوع من المحددات نص «في الطائرة»، حيث تستند الصورة الدعامة على جانب الإثارة التخييلية بمتعلقات واقع التواجد داخل الطائرة (المضيفة، الصورة الداخلية للطائرة، طريقة الجلوس وغيرها).

2.4.3. محددات التخييل الشكلي

يعمل هذا النوع من المحددات التخييلية على مجالات التحوير الشكلي لمشهدية الصور التعليمية للغة، حيث تقوم بتحويل يمس جانبا من التفاصيل الشكلية للمخيل به. ولعل المثال الأنسب في هذا الصدد، الصورة الدعامة في درس «الجزائر تتحدث»، حيث يمكننا أن نلحظ بصمة محددات التخييل الشكلي على الأهداف اللغوية المرصودة للدرس. إذ يخضع التلميذ للحظة من التحيين التخييلي بالشكل الذي تكون فيه الجزائر متحدثة عن نفسها، بالنظر إلى تلك التفاصيل الكريكاتورية (العينين، والشفتين والأنف)، داخل صورة خرائطية للموقع الجغرافي.

3.4.3. محددات التخييل الافتراضي:

تشرف محددات التخييل الافتراضي على وضع الصورة التعليمية للغة، موضع المحرك اللغوي ضمن نطاق مشهدي، تكون فيه الأهداف اللغوية مرتبطة بافتراض بصري، تبلوره التفاصيل الأيقونية للصورة. ففي درس «أجزاء الحاسوب» يكتسب التلميذ رصيده اللغوي المتعلق بمكونات الحاسوب، عبر التخييل الذي تمارسه الصورة عبر محددات افتراض تقديم تلك المكونات من مؤشر الفأرة بوصفه فاعلا مخاطبا. وفي جميع الحالات، يبرز أثر محددات التخييل على الأهداف اللغوية المنوطة بتلك الدعامات، فبافتراض غياب هذه المحددات تفقد الأبعاد التخييلية في الصورة الدعامة جدواها اللغوي، وتتحول إلى فاعل سلبي قد يعمل على تشتيت الانتباه الإدراكي واللغوي للتلميذ في أثناء تفاعلاته التمثلية للتفاصيل الأيقونية. في المقابل، فإنه لا يمكن لمحددات التخييل أن تحد من مجالات التخييل الفاعل في العملية التعليمية للغة، ولكن وجب على واضع الصورة أن يرهن فاعلية المقومات التخييلية بمدى قدرتها على تطويع الأهداف اللغوية المنشودة من وراء العملية التعليمية.

إن المحددات سالفة الذكر، ينبغي بحسب من انتهينا إليه في هذه الدراسة أن تحظى بعناية فائقة من منتج الصورة كدعامة تعليمية للغة، فإذا ما تم مراعاتها بالنظر إلى متوسط الإدراك التمثلي عند التلميذ، فستحقق بفاعلية دورها التعليمي للغة. وإذا ما جاز لنا في سياق آخر، مرعاة طرق اشتغال هذه المحددات لأمكننا تقريب تصور معياري للدعامة النموذجية، بما يمكننا من نقد التفاصيل الأيقونية في الصورة التعليمية عامة.

4- تداوليات الأفعال الأيقونية

ثمة سؤال محوري لفهم فاعلية الصورة الدعامة في تعليمية الألسن، إنه السؤال المتصلة بفعل الصورة. وإذا ما جاز لنا طرح هذا التساؤل، فإنه يمكننا بلورته كالآتي: ما الذي يحصل للتلميذ في القسم، حين تكون الصورة دعامة تعليمية للغة؟ أو ماهي وضعيات القراءة التي تفرضها الصورة الدعامة في أثناء الممارسات الفعلية للعملية التعليمية؟ يعتقد الباحثين د.بوشتون (D.Bucheton) وج.شابان (J.-Ch Chabanne)(396) أن وضعيات القراءة التي تفرضها الصورة التعليمية للغة يمكننا تلخيصها في خمس وضعيات:

أ- قد تكون الصورة في أثناء العملية التعليمية للغة عبارة عن صورة مقنعة، حين يطلب من التلميذ أن يستخرج منها عنصرا بسيطا، حيث يفرض هذا النوع من الصور قراءة تعيينية وحصرية.

(396) Voir **Bucheton. D. Chabanne. J.-Ch.** 2002. Parler et écrire pour penser apprendre et se construire. l’écrit et l’oral réflexif.

يتعلق الأمر بقدرة التلميذ على تحديد أو التعرف على المكونات العنصرية للصورة من دون أن يقيم بالضرورة علاقة منسجمة بين تلك العناصر. تقترن هذه الوضعية القرائية للصورة الدعامة بصيغة السؤال غالبا: ما الذي تراه في هذه الصورة؟ إنها مثال عن الصورة الدعامة التي تستهدف حصريا الكفاءة اللسانية.

ب-يمكن للصورة التعليمية للغة أن تملي على التلميذ شكلا من أشكال القراءة النفسية، فتبقيه أسيرا للقصة التي تسردها، حيث يمكنه أن يكررها عبر سرد أو شرح أو تقييم تفاصيلها المشهدية(397). إذ يعد هذا النشاط التعبيري الذي تثيره الصورة الدعامة نشاطا وصفيا يقوم على مبدأ التسمية المعقلنة، يعمل من خلاله التلميذ بجهد على تحويل ما يراه إلى ملفوظات. وتقترن هذه الوضعية القرائية للصورة الدعامة، غالبا بصيغة السؤال: ماذا فهمت من الصورة؟ إنها الصورة التي تستهدف الكفاية اللسانية، والكفاية الاجتماعية التداولية بالإضافة إلى الكفاية الثقافية.

ج-قد تقرأ الصورة الدعامة قراءة رمزية، تتحول إلى أحجية أو لغز يتطلب من القارئ العمل على فك شفرات المعنى. يمثل هذا النوع من الدعامات الفضاء الأمثل لعمليات التأويل اللغوي، حيث يتأكد الدور المحور للإيحاء. إنها الصورة التي تطمح إلى إعادة تأطير سياق التوقع عند القارئ وتجربته في القراءة، من دون أن تتعارض مع القراءة العاطفية أو الأهوائية. إنها مثال عن القراءة الشخصية المتصلة بحساسية النظرة الفردية للتلميذ، التي تستند عادة إلى مبدأ المطابقة من جهة؛ أي مطابقة المرئي مع الواقع الشخصي للتلميذ، ومبدأ الربط من جهة أخرى؛ عبر تكوين منطق داخلي للمرئي. تقترن هذه الوضعية القرائية للصورة الدعامة، غالبا بصيغة السؤال: ما الذي تريد أن تقوله هذه الصورة؟ إنها الصورة التي تستهدف الكفاية اللسانية، والكفاية الثقافية.

د-تقرأ الصورة التعليمية للغة أحيانا بوصفها علامة كبرى، حيث تكون بمثابة نقطة انطلاق للتأمل الشخصي، فيكون التلميذ محددا لوجهة نظره التي تربطه بالصورة المرئية أولا، ثم تصل التفاصيل الأيقونية للصورة بالعالم تاليا. يضمن هذا النوع من الصورة الدعامة إثارة ردة فعل شخصية عند التلميذ؛ وهي الإثارة التي تقوده إلى استخلاص نص مواز. ففي حالات الصور السردية تحدد الصورة العلامة لمتعلم اللغة الأحداث السردية كمرجع، حتى يسهل عليه استنباط وضعيات حجاجية أو محكيات ذاتية عن المشهد المصور. ترتبط هذه الوضعية القرائية للصورة الدعامة، غالبا، بصيغة السؤال: بماذا تذكرك هذه الصورة؟ إنها الصورة التي تستهدف الكفاية اللسانية حصريا، إذ تعمل على تفعيل التحريك الرغبة في الكلام عند متعلم اللغة.

(397) Voir **Rivenc. P.** 2000. Pour aider à apprendre à communiquer.

ذ-تستهدف هذه الصورة الملكة الأدبية، حيث تمكن من خلال وضعياتها القرائية التلميذ من التحرر من هيمنة الصورة، لأن القراءة المطلوبة منه هي قراءة تقع خارج نطاق الصورة نفسها، إذ تعمل في الغالب على تفعيل كفاية التحليل اللغوي، فتأتي في الغالب معللة بصيغة السؤال الآتي: اكتب تعليقا حول هذه الصورة؟ حيث يكون المستهدف جانب الفطنة اللغوية عند التلميذ؛ أي ذكاؤه اللغوي، فبدل حثه على الكلام تعمل الوضعية القرائية التي تفرضها الصورة على اختبار مدى موسوعيته.

البديهي أن هذه الوضعيات القرائية تخضع في الغالب للترتيب، فكما أن الوضعيتين الأولى والثانية قد تهيمنان على المحاور اللغوية الأولى في الكتاب المدرسي، فإن الوضعية الثالثة يمكنها أن تعكس مدى تطور النضج اللغوي عند التلميذ، فعبرها تظهر قدرته في التمييز اللغوي الواعي بين الخطاب المطلوب ووجهة نظره الخاصة وعلامة النضج في ذلك أن لا يخلط بين الأول والثاني. بينما تأتي حساسية الوضعية الرابعة، من كونها تراهن على ذاتية التلميذ بوصفه متعلما للغة؛ أي على فردانيته في حرية صياغة الكلام على الوجه الذي يراه مناسبا. أما الوضعية الخامسة وهي الوضعية الأكثر تعقيدا، فإن ارتباطها بالأهداف اللغوية يكاد يكون عارضا، كونها تستهدف المعرفة الموسوعية عند التلميذ، وتطمح إلى صناعة الرأي بالنظر إلى تفكيره اللغوي.

تسمح الصورة التعليمية للغة إذا، بتمكين المتلقى من إدراك اللغة ضمن مختلف حالاتها اللفظية وغير اللفظية، وذلك لأنها تقوى بالنظر إلى إعادة إنتاجها البلاغي للواقع، على فتح مجال رمزي في الوقت نفسه، تتحرك داخل نطاقه الأبعاد الثقافية والقيمية على الوجه الإيحائي. إن الفعل المتعلق بالأداء الأيقونوغرافي (iconographique) هو الذي يسمح بحسب آمبرتو إيكو (U. Eco)[398] للصورة بأن تكون أداة فعالة في توصيل الفعل الثقافي وتنميط كل ماهو اجتماعي ثقافي. يفترض بالصورة الدعامة في تعليمة الألسن أن تكون بمثابة المكافئ الدلالي للمقاطع الملفوظية للنص المكتوب، حيث تسمح بتحويل أسنن المعاني اللغوية إلى معاني أيقونية جلية ومباشرة، فتغني متعلم اللغة عن العودة إلى اللغة الأم. وطالما أن اللغة الأيقونية مستقلة بذاتها عن الألسن، فهي بحسب د.كوست (D.Coste)[399] تتحدث بذاتها عن المعاني التي تحملها.

في المقابل، يقترن هذا الدور بفهم خاطئ أحيانا لدى واضعي الصورة التعليمية، وذلك بالاعتقاد بشمولية الصورة وشفافيتها[400]، بوصفها قناة دلالية، إذ ليست كل الموضوعات قابل

(398) Voir **Eco. U.** 1992. Les limites de l'interprétation. Paris. Grasset.

(399) **Coste. D.** 1975. Les piétinements de l'image. p5.

(400) **Erni. S.** 1986. Réalité et perception de la réalité.p157-174.

للتمثيل الأيقوني، وليس بالضرورة أن تتطابق أشكال التمثيل الأيقوني بين مختلف اللغات. يعتقد ريفانس (P. Rivenc)(401) أن معدي المقررات التعليمية للغة، قد سعوا لاستدراك هذا الخطأ عبر تفعيل دور الصورة المقامية (l'image situationnelle) بدل الصورة الدلالية(l'image séma-tique)، كون الأولى بخلاف غيرها، تظل قادرة على إثارة بعض الخواص الملائمة لمقام التلفظ، حيث تشارك في تبرير الملفوظات اللغوية التي يحتمل أن ينتجها التلميذ في أثناء تفاعلاته مع الصورة الدعامة. فيكون متعلم اللغة إذ ذاك متواطئا، بوصفه يخضع لتأثير النموذج الحواري المفترض في أثناء تمثلاته الإدراكية للصورة، حيث تقوده الصورة الدعامة نحو الاعتقاد بكونه ملزما بتحصيل الخطاب اللغوي المستهدف من وراء الصورة فقط.

قد يتعذر علينا في واقع العملية التعليمية للغة، الإقرار بوظيفة التحويل التسنيني (transcodage) التي تمارسها الصورة الدعامة، لارتباط ذلك بتعقيدات السنن الأيقوني نفسه. إذ الأمر على هذا النطاق التعبيري، قرين بفعل التحول من نسق نحو آخر؛ حيث لا يمكننا أن نتحدث عن فعل تسنيني بسيط، بل عن دور تسنيني عابر للأنساق، تكون من خلاله مادة التعبير الأيقوني في درجة التعبير الانعكاسي الواصف(402) للتعبيرات اللسانية. ووفق هذا المنحى تعمل الصورة التعليمية للغة على أداء مهمة التحفيز اللفظي، كدعامة قادرة على إعادة تأهيل اللغة عند المتعلم.

تحظى الصورة الدعامة بالنظر إلى مقولة اللسان الثقافي، بوضع مميز تسمح فيه بإمكانية التعالق البيني للغة والثقافة. فالصورة الدعامة ليست مجرد نص مصاحب (un prétexte)، يعني باستقطاب وقائعية اللغة، وبالنظر إلى الأسنن التي توظفها، فهي تغدو محلا لإنتاج المعنى. لذا يعتقد البعض(403) أنها الموضع الاستراتيجي لتفعيل الكفايات اللسانية والتداولية والثقافية الاجتماعية، باعتبارها نقطة تقاطع لعدد معتبر من المعارف. إن الصورة التعليمية للغة تمظهر ثقافي دال للمجتمع اللغوي بالنظر إلى كونها تمثل نافذة مفتوحة على الهوية الجماعية للفاعلين المتكلمين. إذ لا يعدم هذا الانفتاح وجود وضع للسجال اللغوي بين الذات والهوية، تضع من خلاله الصورة الدعامة ضميريْ الأنا والأنت في الكلام موضعا يكون فيه المخاطب ضمن إطار علاقة بين الذات والآخر(404).

(401) **Rivenc. P.** 2000. Pour aider à apprendre à communiquer.p89.

(402) ينظر في هذا الصدد، حالات التعبير الانعكاسي الواصف في الأنساق الدالة:
عبد القادر فهيم شيباني، السيميائيات وآفاقها الواصفة، مجلة سيميائيات، العدد01، وهران،2004.

(403) **Demougin. F.** 1999. Langue, culture et stéréotypes.p28.

(404) **Ricœur. P.** 1980. Soi-même comme un autre.p76

المراجع والمصادر

أ- العربية

- **كتاب القراءة للغة العربية من السنة الثانية للتعليم الابتدائي**. مطبوعات وزارة التربية. الجزائر/ 2012 .
- **جوزيف كورتاس**. الأشكال التلفظية والملفوظية، الباست العجيب ل:بينجامين رابيي. ترجمة **عبد القادر فهيم شيباني**. مجلة سيميائيات. العدد 2. وهران/ 2007.
- **عبد القادر فهيم شيباني**. السيميائيات وآفاقها الواصفة. مجلة سيميائيات. العدد1. وهران/ 2004.

ب- اللغة الأجنبية

- **Coste. D.** 1975. Les piétinements de l'image. Etudes de linguistiques appliquée 16. Paris. Klincksieck.
- **Demougin. F.** 1999. Langue. culture et stéréotypes…Montpellier. Presses universitaires. Lingvar marena- VOL. 3.2012.
- **Demougin. F.** 2003. Voir ou lire. pour une éducation du regard. Paris. L'Harmattan.
- **Eco. U.** 1992. Les limites de l'interprétation. Paris Grasset.
- **Erni. S**. 1986. Réalité et perception de la réalité - la communication visuelle dans la coopération au niveau du développement. Education des adultes et développement 27. Bonn DVV.
- **Grossmann. F.** 1996. Enfances de la lecture. Manières de faire. manières de lire à l'école maternelle. Berne Peter Lang..
- **Linard. M.** 1990. Des machines et des hommes. Apprendre avec les nouvelles technologies. Paris Savoir et formation. Eds. Universitaires.
- **Lefebvre-Mignot. Y.** 1979. Audio-visuel et développement. Tiers Monde. XX. Paris Colin.
- **Odin. R.** 2000. De la fiction. Bruxelles. De Boeck Université.
- **Ramm. G.** 1986. Différences dans la perception de l'image dans le Tiers Monde. Education des adultes et développement. 27. Bonn DVV.
- **Ricoeur. P.** 1980. Soi-même comme un autre. Paris Seuil..
- **Rivenc. P.** 2000. Pour aider à apprendre à communiquer. Paris Didier erudition.
- **Tardy. M.** 1975. La fonction sémantique des images. Etudes de linguistiques appliqué16. Paris Klincksieck.

محور الترجمة

صواتة عروضية
أم صواتة مستقلة القطع؟[405]

تأليف: وليام ليبن.
ترجمة: مبارك حنون[406]،
وأحمد العلوي[407]

ملخص

هناك وجهات نظر متضاربة بخصوص أي إطار نظري يجب تبنيه لوصف بعض الظواهر التطريزية من قبيل التناغم المصوتي والنغم وامتداد الأنفية. وتكمن المسألة في أي الإطارين أفضل: الإطار المستقل القطع أم الإطار العروضي؟ في هذا المقال، وعلى عكس ما فعله هالي وفيرنيو (1981) مع التناغم المصوتي في معالجتهما بعض الظواهر وفق الأنموذج المستقل القطع، وظواهر أخرى وفق الأنموذج العروضي، فقد اقترح ليبن إطارا واحدا أغنى بما يكفي ليستوعب كل الظواهر المعالجة في إطار نموذجين منفصلين عن بعضهما البعض. وقد برهن على أن هذين النموذجين متشابهان في العديد من الجوانب الأساسية، وقد ينصهران في نموذج واحد للتمثيل الصواتي. وتتمثل هذه التشابهات الرئيسة فيما يلي:

- يعد شرط سلامة التكوين الذي يحظر تقاطع السطور المستقلة القطع مشابها لشرط سلامة التكوين الذي قد يحظر تقاطع سطور الشجرة العروضية؛

- تبنى الأشجار العروضية والمستقلة القطععلى إسقاطات الوحدات الصواتية؛

- تعدد المواقع الضعيفة/ المواقع القوية في الأشجار العروضية تناسب الموسومة بنجمة وغير الموسومة بها في التمثيلات المستقلة القطع؛

---

(405) العنوان الأصلي للمقال:

Metrical or Autosegmental. In: Harry van der Hulst and Norval Smith (eds). (1982). Foris Publications. .Dordrecht. Holland/Cinnaminson.U.S.A. pp. 177-190

(406) أستاذ باحث في اللسانيات والصوتيات والترجمة. جامعة قطر/ قطر.

(407) أستاذ باحث في اللسانيات والصوتسات والترجمة. معهد دراسات الترجمة. جامعة حمد بن خليفة/ قطر.

تعتبر البنيات غير محدودة ومحدودة في الترميز العروضي مثلما توجد في الترميز المستقل القطع؛

- يمكن للإطاريين النظريين أن يتألفا لتفسير العمليات الوجهية وغير الوجهية؛

ويدعو ليبن الصواتيين إلى المزيد من البحث لإرساء صلاحية هذا المقترح ومعالجة القضايا المعلقة.

Abstract:

There are conflicting views as to which framework to adopt for the description of prosodic phenomena such as vowel harmony, tone and spreading of nasalization. The problem is which framework is better to deal with these issues: autosegmental or metrical. In this article, instead of treating certain phenomena in the autosegmental paradigm and others in the metrical model, as Halle and Vergnaud (1981) did with vowel harmony, Leben proposes one framework rich enough to accommodate all phenomena addressed within the two separate models. He argues that these paradigms are similar in many key respects, and should be conflated into one model of phonological representation. Chief of these similarities are:

- Well-formedness condition which prohibits crossing of autosegmental lines is the same as the metrical tree lines that may not cross;
- Metrical and autosegmental trees are constructed on the projections of phonological units;
- w/ s in metrical trees is equivalent to starred and non-starred in autosegmental representations;
- Unbounded and bounded structures are available in both metrical and autosegmental notations;
- The frameworks can be combined to account for directional and non-directional processes.

Leben invites phonologists to conduct more research to establish the validity of his proposal, addressing the pending issues in this regard.

1- تقديم

عالجت أعمال بحثية عديدة، في السنوات الأخيرة، وصف العمليات التطريزية للغة، وانبثق عن هذه الأعمال البحثية تطوران هما الإطاران النظريان للصواتة المستقلة القطع Autosegmental phonology والصواتة العروضية Metrical phonology. وقد وفر هذان الإطاران النظريان وسائل للانفلات من الفرضية التي كانت في السابق مألوفة عموماً في النظرية الصواتية، والتي أفادت أنه يمكن تمثيل الكلام والتمثيل الصواتي، على المستوى اللساني، بوصفهما متواليات خطية أحادية لرموز متميزة. ويبدو، على وجه الخصوص، أن هذا التطور تطور موات نظرا لأن المقاربتين المعنيتين تعبران عن بعض الخاصيات التطريزية للكلام على نحو أكثر كفاية وأكثر أناقة من المقاربات السابقة. إلا أنه ليس من السهل دائما تحديد أي نوع من التحليلين – التحليل العروضي أم التحليل المستقل القطع- سيكون التحليل الأكثر ملاءمة بالنسبة لظاهرة تطريزية في لغة معينة. ويعتبر عمل هالي Halle 1980 المحاولة الأولى لمعالجة هذه المشكلة، ولو أن هذه المحاولة تدور كلها تقريبا حول مجال التناغم المصوتي vocalic harmony. وسيحاول هذا المقال أن يعالج، إلى حد ما، هذه المسألة بطريقة أعم.

يبين أندرسون Anderson 1980، وهو يقوم بمسح لتنوع كبير من الأنساق المختلفة للتناغم المصوتي، أن المعالجة المستقلة القطع للتناغم المصوتي تواجه، في بعض اللغات، مشاكل حقيقية. ويوضح، على سبيل المثال، أن النسق المستقل القطع يعتريه، أحيانا، الغموض بخصوص ما إذا كان على عنصر تناغمي مخصوص أن ينتقل في حركته انطلاقا من اليسار أو انطلاقا من اليمين. غير أن أندرسون يتجنب، على نحو أنيق، مثل هذه المشاكل، وذلك بفضل استعماله قاعدة قِطَعية segmental تكرارية. فيما يتصدى هالي (1980) لهذا التحدي بطريقة مختلفة، إذ يقترح أن تُعزى أنساق التناغم المصوتي، في الأساس، إلى نمطين اثنين: تناغم مهيمن (أو ثنائي الوجهة bidirectional) وتناغم وجهي (أو أحادي الوجهة unidirectional). ويقترح هالي وجوب تحليل التناغم الثنائي الوجهة الذي يمكن، على المستوى النظري، أن يمتد فيه التناغم، في آن واحد، إلى اليمين وإلى اليسار انطلاقا من صريفة morpheme أو قطعة مخصوصة («مهيمنة») من وجهة نظر مستقلة القطع، وذلك نظرا لأنه يتقاسم خاصية الامتداد spreading الثنائي الوجهة مع اللغات النغمية التي اتضح فيها أن الصورنة المستقلة القطع معللة تعليلا جيدا للغاية كولدسميت Goldsmith 1976 ب. ومن هذا المنطلق، يستعير هالي من كليمنتس Clements 1976) تناغم تقدم جذر اللسان Advanced Tongue Root [ت ج ل] في لغة آكان Akan معدلاً إياه إلى حد ما، وهو يقدمه كمثال:

(1) Ɔ + fItI +I   Ɔ + fItI +I   (التي تؤول بوصفها

[+ت ج ل]   [+ت ج ل]   [o + fItI +I] "تقبه /تقبته")

(2) Ɔ + bIsa +I   Ɔ + bIsa +I   (التي تؤول بوصفها

[- ت ج ل] [+ ت ج ل]   [- ت ج ل] [+ ت ج ل]   [o + bIsa +I] "سأله/ سألها")

إلا أن هالي يقترح، عوض ذلك، وجوب تحليل أنساق التناغم المصوتي، من هذا القبيل، تحليلا عروضيا بدل أن تحليلها تحليلا مستقل القطع، وذلك في موضوع الحالات التي يكون فيها هذا الامتداد الثنائي الوجهة غير مبرهن عليه، الشيء الذي يؤدي بالصورنة المستقلة القطع، كما أشار إلى ذلك أندرسون، إلى أن تشكل عرقلة، إلى هذا الحد أو ذاك، عوض أن تساعد على حل القضايا المتنازع حولها، والتي يتبنى أندرسون بشأنها حلا قطعيا مع قواعد تكرارية. ويوجد أجود مثال على ذلك، في لغة خلخا Khalkha المنغولية، حيث يصف هالي تناغم الاستدارة rounding، على العموم، كما يلي:

(3) يُستبدل / a/ بمصوت مستدير إذا كان المصوت غير المحايد السابق عبارة عن مصوت مستدير وسيط. ويعتبر / □/ مصوتا حياديا.

تُعتبر التفعيلة foot العروضية، بالنسبة لهالي، مجال تناغم الاستدارة، ويمكننا أن نحدد التفعيلة العروضية بالطريقة التالية، مستعملين العملية المكونة من خطوتين التي يعزوها هالي إلى ج. ر. فيرنيو J-R. Vergneau:

(4) أ. أسند التفعيلة العروضية المشرفة على اليسار، وذلك انطلاقا من اليسار إلى اليمين بحيث لا تكون أية عجرةٍ node منحسرةٍ مصوتاً عالياً high مستديراً .

ب- احذف الفروع التي تكون عناصرها الختامية مصوتات عالية.

ونعني بالمشرف على اليسار أن قيمة استدارة العجرة اليسرى تحددُ قيمةَ الاستدارة بالنسبة إلى كل المصوتات الواردة في نفس التفعيلة. فالقاعدة (4 أ) تنتج (5 أ) التي توفر دخلاً input للقاعدة (4 ب). وتتجسد نتيجة تطبيق (4 ب) في (5 ب):

أ. ot-ox   xor in- ood   oyor- dugaar

ot-ox   xor in- ood   oyor- dugaar

وهكذا، فإن هناك بديلا عروضيا لصياغات أندرسون القطعية التكرارية. ومع أن الاختيار بين هذين البديلين يستحق معالجة أكثر تفصيلا من المعالجة التي يحظى بها هنا، فإنني أعتقد أن البديل العروضي يعتبر بديلا مفضلا، ولو كان السبب يتمثل في أن القيود التي يطرحها يستدعيها وصفُ أنساق النبر stress على نحو مستقل (انظر ليبرمان وبرينس 1977، وماكارثي 1979، وهييز 1981).

2- التماثلات بين البنيات العروضية والبنيات المستقلة القطع

تكمن أهمية مقترح هالي، على وجه الخصوص، في كونه يساعد على حل مشكل القوة المفرطة الناتجة عن إدماج إطارين نظريين قويين جدا، الصواتة المستقلة القطع والصواتة العروضية، في النظرية الصواتية التوليدية. وبالفعل، فإن الطريقة التي يكبح بها هالي هذه القوة تكمن في جعل هذين الإطارين النظريين في سياق توزيع تكاملي، وذلك، على الأقل، في حدود ما يتعلق بالتناغم المصوتي. إذ يجب أن توصف الأنساق التناغمية الثنائية الوجهة من منظور مستقل القطع، بينما يجب أن توصف الأنساق التناغمية الأحادية الوجهة من منظور عروضي.

وبطبيعة الحال، فإن هناك مقاربة عامة أخرى تمكننا من أن نعتني بمسألة القوة المفرطة التي طرحها وجود إطارين نظريين متنافسين، إطار نظري عروضي وإطار نظري مستقل القطع، قصد معالجة الخاصيات التطريزية للكلام. ويقضي ذلك بوجوب تبيان أن هذين الإطارين ليسا، في حقيقة الأمر، متميزين، بل يمثلان إطاراً نظرياً واحداً وعبارة عن الإطار النظري نفسه. وهذه هي الحجة التي سأحاول تقديمها في هذا القسم. سأحاول، أولا، أن أبين أن للبنيات المستقلة القطع والبنيات العروضية عدة قواسم مشتركة. ثم سأحاول أن أبين أن العديد من الاختلافات، التي يبدو أنها تميز الإطارين النظريين عن بعضهما البعض، تقوم في الحقيقة على افتراضات تثير عدة تساؤلات.

ويكمن أحد التماثلات الأكثر وضوحاً بين التحليلين العروضي والمستقل القطع في كونهما مبنيين على نفس أنواع إسقاطات الوحدات الصواتية. فنحن متعودون، في التحليلات العروضية، على أن نرى البنيات العروضية التي تكون عناصرها الختامية محصورة بحيث تقتصر على إسقاطات مثل إسقاطات قوافي rhyme المقاطع syllables أو المصوتات vowels أو الصوامت consonants، بدل أن تتضمن قطعة ما في متوالية خطية. فالتفعيلات، في المثال أعلاه من لغة خلخا Khalkha المنغولية، قد بُنِيت بالنسبة للتناغم المصوتي على مصوتات، مع إعفاء المصوتات العالية فيما بعد. وتُبنى البنيات العروضية، في بعض أنساق النبر التي ذكرها ماكارثي 1979 وهييز 1981، على قوافي المقطع. ومع أن مصطلح «إسقاط» في التحليلات المستقلة القطع ليس مستعملا استعمالا متواترا، فإنه يفترض في الواقع أن تسند سطور الاقتران association lines المستقل القطع فقط إلى بعض

الوحدات في المتوالية الخطية للقطع. فكليمنتس وفورد 1979 يعالجان المقطع في تفسيرهما القطعي المستقل بوصفه «وحدة حاملة للنغم tone»، ويعالج كليمنتس 1976 المصوت بوصفه يجذب سمة تناغمية مستقلة القطع.

ويمكن لأي اختلاف بين الأنواع المتميزة للإسقاطات التي تُطبَّق عليها التحليلات العروضية والمستقلة القطع أن يُعزى إلى نمط العملية ذات الصلة، بدل أن يُعزى إلى كونه عروضيا أو مستقل القطع على وجه التخصيص. أي أن الأنغام، على سبيل المثال، تُربَط، بطبيعة الحال، بإسقاطات المقاطع (أو بإسقاطات قوافي المقاطع في اللغات التي لا تكون فيها للصدر onset الصامتي صلة بالنغم) إلا أنها لا تُربَط بإسقاطات الصوامت.

ويكمن التماثل الثاني بين البنيات العروضية والبنيات المستقلة القطع في كونهما معا يخضعان لقيود متماثلة حول سلامة التكوين wellformedness. فلنأخذ بعين الاعتبار، كنموذج المواضعة المعيارية بالنسبة لقرن الأنغام المستقلة القطع:

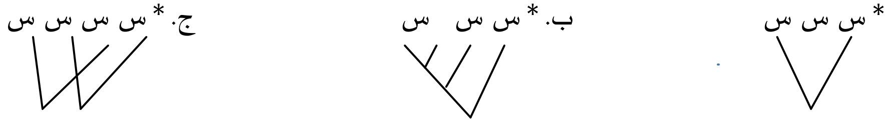
(6) شرط سلامة التكوين (كولدسميث 1976)

(1) تقترن كافة المصوتات بنغم واحد على الأقل؛ وتقترن كل الأنغام بمصوت واحد على الأقل.

(2) لا تتقاطع سطور الاقتران.

إن ما يقابل الشرط (1) هو أن البنيات العروضية لا يمكنها أن تتخطى الإسقاطات[408] أو أن تُسنَد إلى غير الإسقاطات. وتُفضي الخروقاتُ إلى بنيات فاسدة التكوين (7 أ، ب). وعلى غرار عدم إمكان تقاطع سطور الاقتران المستقل القطع، فإنه لا يمكن للبنيات العروضية أن تتداخل، وذلك بالمعنى الذي توضحه (7 ج)

(7) أ.



(408) يمكن القول إن مقترح هالي (1980) الذي يستلزم أولا إسناد بنية عروضية ثم حذف أجزاء منها، كما هو موضح بواسطة (5) في النص، يخرق هذا الشرط، إلا أنه لا يخرقه. فهذا الشرط يُطبق على الإسقاطات وينص على أن الإسقاطات لايمكن تخطيها بواسطة البنيات العروضية. وبالفعل، فإن مقترح هالي يستلزم عملية من خطوتين في تعريف الإسقاطات. ويعتبر خرج الخطوة الثانية، أي ما تبقى بعد محو بعض السطور، إسقاطا، وهذه الإسقاطات هي التي لا يمكن تخطيها.

والطريقة الأخرى التي تتشابه فيها التحليلات العروضية والتحليلات المستقلة القطع مع بعضها البعض هي أنها تعارض العناصر البارزة prominent في مقابل العناصر غير البارزة. إذ يمكن للتحليلات العروضية أن تعارض العناصر القوية بالعناصر الضعيفة، بينما يمكن للتحليلات المستقلة القطع أن تعارض العناصر الموسومة بنجمة بالعناصر غير الموسومة بها.

ويمكن لعنصر سلسلة ما موسوم بنجمة أن يُؤَوَّل تماما مثلما يُؤَوَّل العنصر الذي يوجد في الموقع الأقوى عروضيا في تلك السلسلة. وتجدر الإشارة كذلك إلى أن التمييز «قوي/ ضعيف» يماثل في الاستعمال التمييز «موسوم بنجمة/ غير موسوم بنجمة»، وذلك في أنهما لا يلعبان أي دور مطلقا في بعض البنيات. وهذا صحيح بالنسبة إلى المقترح العروضي لهالي 1980 بخصوص مماثلة جهر الحاجزي obstruent في الروسية، وبالنسبة إلى لغة ميندي Mindi في عمل ليبن 1978، على سبيل المثال.

ويكمن التماثل الرابع في أن عمليات البنيات التطريزية لا تؤثر بشكل آلي في الإسقاطات التي بُنيت عليها. ففي الصواتة المستقلة القطع، يتعلق الأمر بظاهرة الاستقرار stability الموضحة في عمل كولدسميث 1976. فحينما نحذف، على سبيل المثال، مقطعا (مثلا بواسطة تغيير تاريخي)، فإننا لا نفتقد بصفة آلية نغم ذلك المقطع. وتوجد هناك بعض المقترحات، مثل تلك التي وضعها إينكرا Ingra 1980 وشتمبرغر Stemberger 1980 التي تُقدِّم نفس البرهان لصالح البنيات العروضية التي تشتمل على الطول lenghthening.

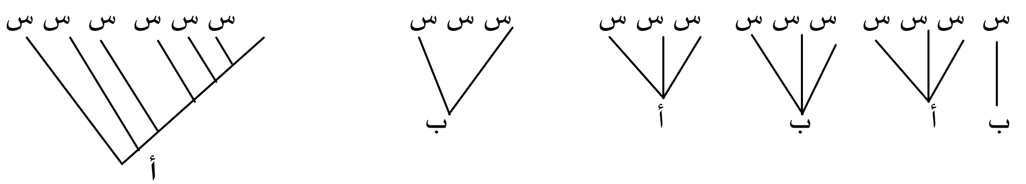
وهناك تماثل آخر هو التالي. فعلى الرغم من أن العديد من البنيات العروضية والمستقلة القطع تنتجها قواعد (مثل إحداث تفعيلات عروضية بواسطة قاعدة تبتدئ من الجهة اليمنى لكلمة ما وتخلق بنية متفرعة على اليسار تكون عجرتها المشرفة عبارة عن قافية متفرعة branching، وكذلك نسْخ coying الأنغام المستقلة القطع على مقاطع انطلاقا من اليسار إلى اليمين اعتمادا على أساس علاقة عنصر بعنصر)، فإنه يجب، أحيانا، على هذه البنيات، عوض ذلك، أن تُمَثَّل معجميا بالنسبة إلى كلمات خاصة تكون خاصياتها الصواتية (أو أي شيء من هذا القبيل) غير كافية لتستمد البنيات الملائمة بواسطة قاعدة مطردة، على الرغم من أن هذه الكلمات تتصرف كما لو أن البنيات المعنية حاضرة. ويوجد مثال عروضي في تفسير هييز 1981 للغة أكلان Aklan ، حيث تُعَد بعض المقاطع غير الثقيلة صوتيا تفعيلات، وذلك على الرغم من أن المقاطع المفردة وحدها، التي تُعَد بصفة منتظمة تفعيلاتٍ في هذه اللغة، تُعتبر ثقيلة. وهناك مثال مستقل القطع نظير، وهو تحليل ليبن 1978 للغة ميندي Mindi، حيث يُسنَد إلى بعض المقاطع، على المستوى المعجمي، نغمُ عال وذلك حينما لا تتوفر أغلبية المقاطع في اللغة على نغم في المستوى العميق وتستمد نغمها بواسطة قواعد مطردة.

وتستند موازاة أخيرة بين النسقين إلى ملاحظة قدمها كولدسميت في Lake Arrowhgead، بكاليفورنيا، في ندوة حول **المعالجة الشكلية للخاصيات غير القطعية في الصواتة**. إذ هناك، في الصواتة المستقلة القطع، نمطان من الامتداد. أحدهما أقصى ويجري بواسطة مواضعة عامة، أي شرط سلامة التكوين، ويقتصر الآخر على مجال محصور، مثل مقطع واحد أو مقطعين فقط، وتَستكمِل ذلك قاعدة خاصة باللغة. الأول عبارة عن نوع من العملية التي يمكن أن تَقرِن، بشكل آلي، نغمَ مقطع معطى بكل المقاطع غير النغمية وذلك على يمينها. والثاني عبارة عن النوع الذي ينقل موضع الانتقال من عال إلى منخفض في كلمة ما من مقطعها الأول إلى مقطعها الثاني. وعلى غرار ذلك، يوجد في الصواتة العروضية، أساساً، نمطان من الأشجار: غير محدود unbounded وثنائي، سواء حذونا حذو نسق ماكارثي 1979 أو اعتمدنا نسق هييز 1981. ويمكن للامتداد غير المحدود لسمة مستقلة القطع أن يكون طريقة أخرى للإلمام بمفهوم الحد الأقصى الملازم للأشجار العروضية غير المحدودة[409].

3- الاختلافات الظاهرة بين النسقين

تبدو البنيات العروضية والبنيات المستقلة القطع مختلفة إلى حد ما من بعض الحيثيات، وذلك على مستوى السطح على الأقل، الشيء الذي يجعل من الصعب تخيل النظر إليهما بوصفهما متماثلتين منذ الوهلة الأولى. ومع ذلك، فحينما تختلف البنيات العروضية والبنيات المستقلة القطع اختلافا أكبر تكون خصائص كل منهما معللة تعليلا أقل. فلنتأمل في الاختلاف الأكثر جلاء والقاضي بأن البنيات المستقلة القطع تعتبر أكثر تسطيحا، من وجهة نظر هندسية، من الأشجار الهرمية المتفرعة تفريعا ثنائيا في الصواتة العروضية:

(8) أ. شجرة مستقلة القطع ب. شجرة عروضية

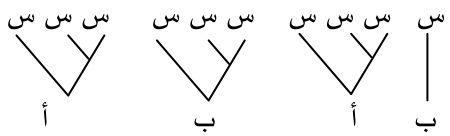


---

(409) يفترض ماكارثي (86:1979)، على سبيل المثال، أن «التفعيلة المتعددة التفريع تتوفر على خاصية إضافية هي أنها قصوى، فهي تـُوسـَّع قدر الإمكان تماشيا مع أية شروط على عجراتها الختامية بالنظر إلى الشكل الذي تطبق عليه». وتتطلب التفعيلات الثنائية تعليقا إضافيا. وسأقترح، فيما بعد، أن تتوفر بعض التفعيلات العروضية ذات الطول المحدود على أكثر من فرعين. ومع ذلك، فإنه ليس من الضروري أن يعدم ذلك الموازنة مع الامتداد القطعي المستقل، لأن الأنغام، في بعض اللغات، تمتد إلى عدد محدود من المقاطع، إلا أنها تمتد إلى أكثر من مقطع، وذلك انطلاقا من مصدرها. ويذكر هايمن وشوه (1974) لغة سوكوما ولغة كاناكورو بوصفهما مثالين ممكنين تحت تسمية "الاستبدال".

وبطبيعة الحال، فإنه يمكننا أن نلغي الاختلاف، بسهولة، وذلك بفرض بنية متفرعة تفريعا ثنائيا على الشجرة المستقلة القطع (8أ) محولة إياها إلى (9):

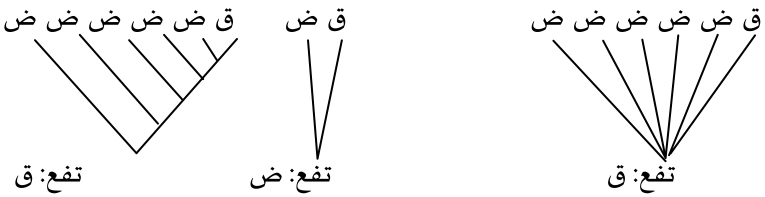
(9)



إلا أنني لا أمتلك أية حجة لكي أقترح أن هذه البنية الإضافية قد تجد ما يسوغها. وأعتقد أن السبيل الذي علينا انتهاجه هو أن نشكك في البنية الإضافية في الأشجار العروضية مثل 8 ب. وعلى العموم، فإن البنيات المتداخلة التفريع الثنائي في الصواتة العروضية، وعلى وجه الخصوص تلك البنيات الموجودة في التفعيلة العروضية، قد افتُرِضت بدون مسوغ صريح. وهذه هي الحالة الموجودة، على سبيل المثال، في عمل هييز 1981. فقد قدم هييز نمطية ناجحة، بشكل ملحوظ، لأنساق النبر، إلا أنه من المهم أن نلاحظ أن افتراض التفريع branching الثنائي الداخلي في التفعيلة يظهر أنه لا يلعب أي دور بتاتاً[410]. وأقدم ،في (10)، على سبيل المثال، وعلى شكل خطاطة، قاعدة النبر التي تستعمل عدداً من الوسائل التي يتبناها هييز، وتظهر البنية التي تولدها هذه القاعدة في (11 أ). ولنفترض الآنأننا نرغب، عوض ذلك، في توليد البنية الأكثر تسطيحا الواردة في (11 ب).

(10) أسند التفعيلات المشرفة على اليمين غير المحدودة من اليمين إلى اليسار بحيث لا تحتوي أية عجرة منحسرة على (+ أ).

(11) أ. شجرة متفرعة ثنائياً ب. شجرة متفرعة تفريعاً نونياً



ويمكن أن يتم ذلك بواسطة القاعدة ذاتها أي (10)[411]، وفي ما يتعلق بنسق النبر الواردة خطاطته في هذا المثال، فإن البنية الأكثر تعقيدا في (11 أ) توفر نفس المقدار من المعلومات مثلها مثل

(410) أقدم تشكراتي الخاصة لديفيد جيل بخصوص ترسيخ هذه الفكرة في ذهني.

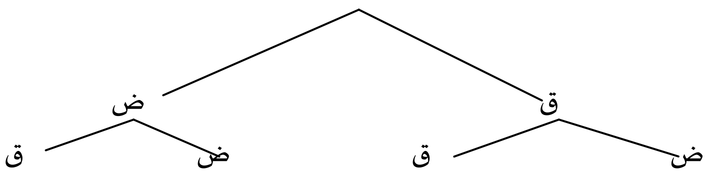
(411) في هذه الحالة، قد يكون علينا أيضا، بطبيعة الحال، أن نعدل تعريفات هييز بشكل ملائم. فالافتراض القائل ، مثلا، إن العجرات المنحسرة لتفعيلة عروضية ما لا يمكن أن تتفرع قد يُغير ليخصِّص كونه لا تتفرع في تفعيلة ما لا العجراتُ المشرفة ولا العجراتُ المنحسرة.

البنية (11ب) الأكثر بساطة – وذلك نظرا لأنه يمكننا أن نحول، بالضرورة، بنية إلى أخرى بواسطة التعديل المناسب لتعريفات هييز. ولا نحتاج، على وجه الخصوص، إلى بنية داخلية في التفعيلة لنشير إلى العلاقات بين النبرتين الأولية والثانوية لأن التفعيلة، اعتمادا على الافتراضات الراهنة، تُعرَّف بوصفها تشتمل على مقطع واحد منبور، مقطع واحد فقط. وبالنسبة إلى العلاقات الهرمية بين النبرات، يبدو من المفيد أن نفترض تجميعات هرمية متفرعة تفريعا ثنائيا للتفعيلات. وتكمن القضية، هنا، في أن هذه التجميعات غير ضرورية في أسفل مستوى التفعيلة. ولنشر، بشكل عرضي، إلى أن نسق هييز ،أيضا، يميز، ضمنيا، البنيات الداخلية في التفعيلة عن أشجار عروضية أخرى. ويمكن فهم ذلك انطلاقا من فحص الفقرة التالية (هييز 1981: 47):

سنقول بأن أي زوج من عجرتين شقيقتين يحتوي على عجرة واحدة مشرفة وعجرة واحدة منحسرة. ويجب على كل القواعد العروضية أن تخصِّص أية عجرة من العجرتين، اليمنى أو اليسرى، تعتبر مشرفة،... ويمكننا الآن، باستعمالنا لهذه المصطلحات، أن نصوغ القيد الأساسي على قواعد بناء الشجرة:

لا يمكن للعجرات المنحسرة أن تتفرع

وإذا حاولنا الآن تطبيق هذه التعريفات على بنية عروضية أعلى من التفعيلة، أي على العبارة community center finance committee، مثلاً، وهي العبارة التي تتوفر على البنية العروضية التالية:

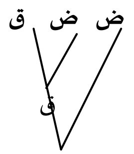


فإن العجرة التي تسمى منحسرة في تعريف هييز– أي العجرة ض المشرفة على Community Center تعتبر ، بالفعل، عجرة متفرعة. وأستنتج من ذلك أن القيود الداخلية للتفعيلة، في نسق هييز وفي أي نسق آخر يمكنني أن أتخيله، تختلف عن القيود الخارجية للتفعيلة.

وربما يكون ماكارثي(1981 أ) قد قدم الحجج الأكثر أهمية والأكثر وضوحا لصالح البنيات الداخلية للتفعيلة الأكثر تعقيدا. فقد لاحظ ماكارثي، في معالجة مسألة المكان الذي يمكن أن تدرج فيه الواسطة «"»fuckin» في الكلمات الإنجليزية، إمكان إدراج الواسطة **infix**، في كلمة مثل Tatamagouchée، إما بعد المقطع الثاني فتعطينا Tata-fuckin-magouchée، أو بعد المقطع

الثالث فتعطينا Tatama-fuckin-gouchée. ويمكن للإمكانية الأخيرة أن تفسَّر بقولنا إن fu-kin يمكنها أن ترد، دائما، بين تفعيلتين عروضيتين. إلا أن ماكارثي يقترح، في تفسيره ل Tata-fuckin-magouchée ، أن تبرهن هذه الواقعة على أن هناك «ربطا بين مقطعي تفعيلة ما مدمجين بشكل أعمق، ربطا أقوى من ربط أي منهما بالمقطع الثالث». وبتعبير آخر، فإن التفعيلة tatama تتوفر على البنية الواردة في 12، ويمكن لعملية إدراج الواسطة أن تفصل المقطع المدمج بشكل أقل عمقاً ولاشيء غيره.

t a t a m a (12)



ومع ذلك، فقد اقترح ميك ويثكوت Withcott Mick (حوار شخصي) أن توفر هذه الظاهرة، عوض ذلك، حجة لصالح بنيتين تفعيليتين مختلفتين. البنية الأولى هي البنية المفترضة بالنسبة إلى Tatama-fuckin-gouchée، ذات التفعيلة الأولى كما تبدو في (11). والبنية الثانية تقسم Tatama-gouchée بطريقة مختلفة أي magouchée–Tata. وتنشأ حجة لصالح هذا التقسيم عن تفعيلات اللغة الإنجليزية التي تعتبر كلمات تامة والتي تشكل نظائر لـ magouchée، أي كلمات مثل aroma وproposal، وغيرها... تحتوي فقط على مقطع واحد منبور، ومن ثمة تحتوي على تفعيلة واحدة فحسب. وبالإضافة إلى ذلك، فإن كون tat-fuckin amagouchée* تعتبر بنية مستحيلة قد ينجم عن أن amagouchée ليست تفعيلة ممكنة. وبالفعل، فالإنجليزية لا تتوفر على كلمات تبتدئ بمقطعين غير منبورين. وقد يترتب ذلك على قيد تقسيم التفعيلة الذي لا يسمح بمتوالية استهلالية من مقاطع غير منبورة. ولأن هذا القيد يجب أن يتجلى في أي نحو للغة الإنجليزية، ونظرا لأنه لا يتطلب، في الظاهر، تفريعا داخليا للتفعيلة، فإن حجة ماكارثي الأولى قد تم الرد عليها.

وتترتب حجة ماكارثي الثانية على المعطيات الواردة في (13) حيث تشير (D) للنقرة اللثوية. (يحيل ماكارثي، أيضا، القارئ على أطروحة ستامبي Stampe 1972 بخصوص وقائع مشابهة).

أ– repe [t^h] i [t^h] ive

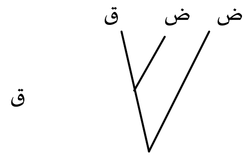
ب– repe [D] i [t^h] ive

ج– repe [D] i [D] ive

د– * repe [t^h] i [D] ive

ويقوم تفسيره لهذه الوقائع، مرة أخرى، على بنية التفعيلة المتفرعة تفريعا ثنائيا، حيث تتخذ التفعيلة المعنية الشكل التالي:

pe ti tive (14)



يرى ماكارثي أن «المنقور يمكن أن يرد في مفصل العجرات غير الختامية والختامية لتفعيلة ما فقط إذا كان يطبق أيضا في مفصل العجرات الختامية». وبتعبير آخر، فإن المنقور لا يحصل على قطعة داخل جزء أقل إدماجا في عمق التفعيلة إذا لم يطبق أيضا في جزء أكثر إدماجا في العمق لنفس التفعيلة حينما يكون بإمكانه أن يُطبق. إلا أن هناك صياغة ملائمة لهذه الملاحظة لا تحيل على تنظيم هرمي داخل التفعيلات، بل تحيل بالأحرى على نظام يسار- يمين للقطع والمقاطع في التفعيلة. أي أن المنقور لا يطبق أبعد من مسببه (المقطع المنبور) إلا إذا طُبق أيضا أقرب من مسببه حيث يمكنه أن يُطبق. ومن شأن ذلك أن يمكننا من الاستغناء عن التنظيم الهرمي، إلا أنه من الممكن وجود صياغة مفضلة للظاهرة الموضحة في (13)، صياغة تكون أعم. ويبدو، على الأرجح، أن المنقور يقع كلما كان أقرب من مقطع منبور على اليسار. ويبدو ذلك صحيحا حتى في الحالات التي تكون فيها قطعة واحدة عرضة للنقر:

15 أ-

{flee / scurry} to a hiding place

ب-

They look {free / Angry / ornery} to me

إن النطق ب to، بوصفها [tʰ] نَفَسية aspirated بدل أن يتم بنقر، يوحي لي بأنه نطق رسمي بإفراط بعد free وflee الأحاديي المقطع، بينما يكون أكثر طبيعية بعد angry وscurry الثنائيي المقطع، ويتزايد طابعه الطبيعي بعد ornery الثلاثي المقطع المتوفر على مقطع استهلالي منبور. ومن الواضح أننا نحتاج إلى دراسة مستفيضة لتدعيم هذا الحدس. لكن، لنشر إلى أنه حتى إذا تبين، في نهاية المطاف، أن هذا الحدس مضلل، فبوسع الصياغة الخطية المقدمة سابقا أن تغنينا عن بنية هرمية

داخلية للتفعيلة. وبطبيعة الحال، فإنه ليس من المفاجئ أن تكون هناك صياغة خطية ملائمة لصياغة ماكارثي الهرمية. وبالنظر إلى الطريقة التي تُنشأ بها البنية الهرمية للتفعيلة (انظر ، على سبيل المثال، الاستشهاد المأخوذ من هييز 1981 أعلاه)، فإنه يبدو، على العموم، أنها تُسَنِّن، ببساطة، النظام الخطي للمقاطع في التفعيلة.

ويكمن الاختلاف الظاهر الآخر بين العمليات المستقلة القطع والعمليات العروضية، حسب هالي 1980، في كون البنيات المستقلة القطع تلائم العمليات غير الوجهية (أو ثنائية الوجهة). وتتماهى البنياتُ العروضية مع العمليات الوجهية بطريقة مباشرة ، نظرا لأنها أنشئت بطريقة تُنقَل فيها إما من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، إلا أنها لا تُنقَل، في نفس الوقت، إلى الاتجاهين معا. غير أن ذلك لا يبرهن على أن الصورنتين مختلفتان أو أنهما يجب أن ينظر إليهما كذلك. وبالفعل، فإني أعتقد أن هناك حجة مفادها أنه يجب أن ينظر إلى الصورنتين بوصفهما صورنة واحدة تمثل نفس الشيء. والسبب هو أن بعض الظواهر التطريزية التي تُظهِر الميل نحو ثنائية الوجهة- ويعتبر النغمُ المثالَ الواضح - مازالت تتوفر، في الغالب، على خاصيات وجهية أيضا. ويناقش كليمنتس وفورد 1979 هذه النقطة بوضوح. إذ يشيران إلى (ص208): «أن الأنغام التي «بقيت عائمة» floating بسبب حذف المصوتات (أو افتقاد مقطعيتها، كما هو الأمر في حالة قواعد تكوين العلة) يعاد اقترانها بالوحدة الحاملة للنغم التي اشترطت الحذف (أو افتقاد المقطعية). وتبين هذه الملاحظة أن إعادة اقتران الأنغام العائمة لا يمكن التنبؤ بها من دون الإحالة على القواعد الخصوصية التي تشترط حذف المصوتات التي اقترنت بها سابقا في الاشتقاق،......» .

وعلاوة على ذلك، فقد لاحظ هايمن Hyman 1978، أن [éwu’] «معزة» و [àto’] «ثلاثة» في لغة إيكبو Igbo المعيارية، تتألفان لتشكلا [éwu’àto’] «ثلاث معزات». وبالفعل، فالمقطع الاستهلالي المنخفض النغم من الكلمة الثانية ينجذب إلى اليسار، دافعا بذلك المقطع ذا النغم المنخفض صواتيا إلى أن يستعير النغم العالي من المقطع الموجود على يمينه ومخفضا المقاطع العالية النغم. ومن جهة أخرى، تشكل [éwu‘] «معزى» و [‘àto]»ثلاثة» ، في لغة إيكبوه أبوه، [éwu’àto’] «ثلاث معزات». وينجذب، هنا، النغم المنخفض للمقطع الاستهلالي من الكلمة الثانية إلى اليمين، مخفِّضا المقطع الثاني من الكلمة الثانية ومتسببا في نقل النغم العالي من اليسار إلى المقطع] [e من] [eto ولا يوجد هناك اشتراط ظاهر بالنسبة إلى وجهة حركة النغم. وعوض ذلك، فإن الوجهية يجب أن تكتب في قواعد النغم.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن العمليات العروضية، التي تعتبر وجهية نمطيا كما تمت الإشارة إلى ذلك، تتطلب أحيانا صياغات منفصلة لأنها تنتشر في وجهتين متعارضتين. ويوجد مثال عن ذلك

في تحليل هييز 1981 للغة كاراوا Garawa التي لها نبر رئيسي على المقطع الاستهلالي ونبر ثانوي على المقطع ما قبل الأخير. وتعتبر الوقائع مماثلة، على نحو تخطيطي، لما يظهر في (16) حيث تشير العلامة ^ إلى نبر ثالثي:

(16) أ- س'س ب- س'س س'س ج- س'س س^ س س'س

ويتمثل تحليل هييز في ما يلي:

(17) أ. أسند تفعيلة ثنائية غير متأثرة بالكمية ومشرفة على اليسار، وذلك على الطرف الأيسر لكلمة ما.

ب- اجمع المقاطع المتبقية من الكلمة في تفعيلات متماثلة مُجرِيا العملية انطلاقا من اليمين إلى اليسار.

ج- شكِّل شجرة كلمة مشرفة على اليسار. أزل التفعيلات غير المتفرعة الواقعة في موقع ضعيف.

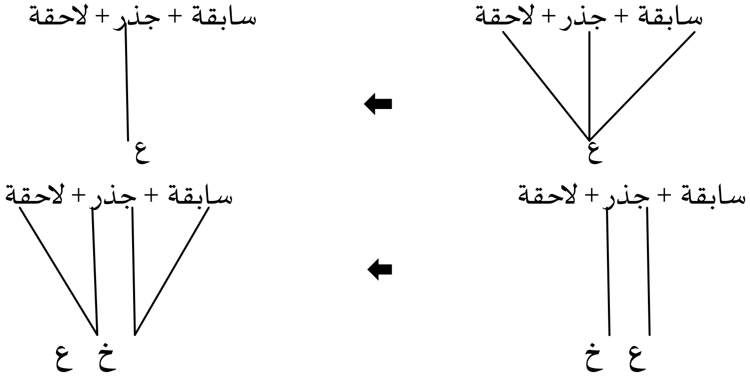
لا يحدد هييز وجوب أن تكون العملية الواردة في (17أ) من اليسار إلى اليمين، إلا أن نسقه dتطلب هذا الأمرفيما يبدو. وهذا راجع إلى أن بعض القواعد مثل (17 ب)، فضلاً عن القواعد الأخرى التي يطرحها هييز، تتطلب تحديد وجهة عمليتها. وقد يُطرح ذلك بوصفه خاصية يمكن أن تختلف من قاعدة إلى قاعدة. وإذن، يجب عليها أن تكون مخصَّصة بالنسبة إلى كل قاعدة على حدة. وهكذا، فإذا كانت وجهة (17 أ) قد خُصِّصت بوصفها من اليمين إلى اليسار، فإنه قد يتعين علينا، إذن، لكي تعمل هذه القاعدة بشكل صحيح، أن نُقَطِّع كل سلسلة مرتين، المرة الأولى لكي نبحث عن مكان وجود المقطع الأيسر (وخلال العملية نتجاوز المقطع الثاني)، والمرة الثانية لكي نجعل من المقطع الثاني العجرة المنحسرة. وقد تتمثل الطريقة السهلة لتجنب هذه الخطوة الإجرائية في تمييز اشتغال هذه القاعدة (17أ) انطلاقا من اليسار إلى اليمين، وهي إمكانية يسمح بها نسق هييز بحرية في حالات أخرى. وهكذا، فإن لنا تفسيرا عروضيا لإسناد النبر الذي يتخذ وجهتين، من اليسار إلى اليمين ومن اليمين إلى اليسار.

وهكذا، يبدو أن وقائع النغم والنبر تتطلب صورنة مفردة، صورنة لينة بما فيه الكفاية للتعبير عن العمليات الوجهية والعمليات غير الوجهية معاً. ولنتأمل الآن التوضيح التالي الذي يعرض، بشكل تخطيطي، الحالة التي تظهر، بتواتر، مع النغم والتطريزات الأنفية والتناغم المصوتي. يتألف جذر ذو نسق تطريزي معطى مخصَّص معجميا بالنسبة إلى النغم أو الأنفية أو التناغم المصوتي مع سابقة pr-fix ولاحقة suffix معا غير مخصَّصتين، بصفة تلازمية، بالنسبة إلى السمة التطريزية المعني. وتستمد

الزوائد السمةَ المقصودة للنغم أو الأنفية أو التناغم المصوتي، وذلك باستنساخ السمة المقصودة الأقرب إليها من الجذر، كما هو موضح، على نحو تخطيطي، في (18 أ، ب)

(18) أ–

ب–



كيف يمكن التعبير عن عملية الامتداد هذه المتجهة نحو اليمين ونحو اليسار عروضيا ؟ إن ما يجب القيام به هو خلق شجرتين في كل حالة. وستجعل الشجرة، التي تعبر عن نغم السابقة، العجرةَ اليمنى مشرفةً، وستجعل الشجرة التي تعبر عن نغم السابقة العجرةَ اليسرى مشرفةً، ويمكن صياغة القاعدتين على النحو التالي:

أ– قاعدة السابقة. ابنِ شجرة مشرفة على اليسار بحيث لا تحتوي أية عجرة منحسرة على نغم.

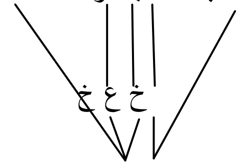
ب– قاعدة اللاحقة. ابنِ شجرة مشرفة على اليسار بحيث لا تحتوي أية عجرة منحسرة على نغم.

وتولِّد هاتان القاعدتان بنيات شبيهة بالبنيتين الواردتين في (18). وتوجد الصورة الواضحة للخرج Output في(20 أ،ب). ويعود سبب الشرط الموضوع على العجرات المنحسرة إلى الحيلولة دون اعتبار النغم الخاطئ مشرفا حينما يتوفر الجذر على أكثر من نغمين. فقد اعتبر النغم الوسطي، في(20 ج)، على سبيل المثال، مشرفا على سبيل الخطأ، مُمِدّا السابقة بنغم عال:

(20) أ– سابقة + جذر + لاحقة ب– سابقة + جذر + لاحقة



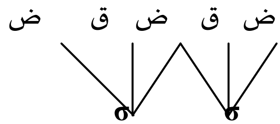
ج- *سابقة + جـذر + لاحقة



ويفترض هذا أن تتسرب سمة العجرة المشرفة إلى أعلى الشجرة، ومن ثمة، يصاحب نطق كافة عناصر الإسقاط في الشجرة. (وضع هذا الافتراض بالذات في المثال أعلاه من لغة خلخا Khalkha المنغولية). ويتم تجنب الخرج الخاطئ الوارد في (20 ج) بواسطة الشرط القاضي بعدم احتواء أي عجرة منحسرة على نغم.

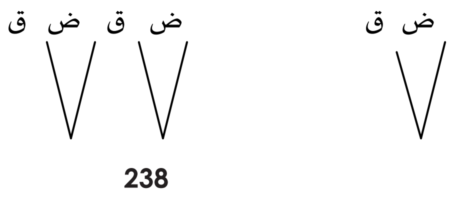
ويمكن للمرء أن يتساءل حول قدرة الشجرتين العروضيتين على أن تُختَتما بعجرة واحدة وبنفس العجرة، مثل العجرة ع الواردة في (20 أ). إلا أن هناك، في الواقع، حالات سابقة بشأن هذا الأمر في الصواتة العروضية. ذلك أن الأشجار بالنسبة إلى مقطعين منفصلين، على سبيل المثال، تتقاسم عجرة ختامية مشتركة أي الصامت المزدوج التجزيء المقطعي bissyllabic، حسب كاهن (1976) وليبن (1980).

(21) ص مص ص مص ص

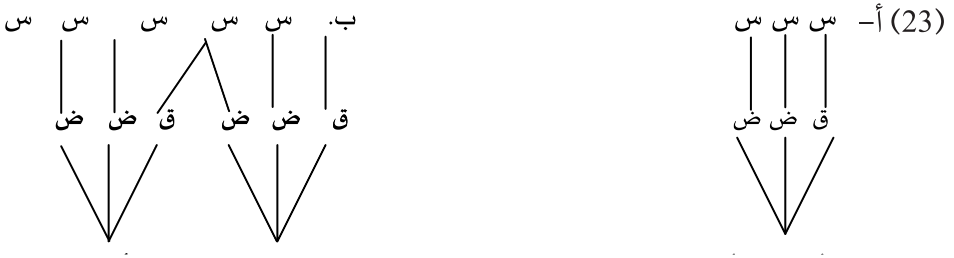


وهناك حالة أخرى ممكنة اقترحها ديفيد جيل David Gill على أساس معالجة هييز 1981 للغة وينباكو Winbago، وهي الحالة التالية. فهييز يستعمل الوقائع الأساسية لموقع النبر في لغة وينباكو بوصفها حجة لصالح العجرات الخارج - عروضية extrasyllabic. ويتم موقع النبر على الشكل التالي: يكون النبر ختاميا في الكلمات الثنائية المقاطع، إلا أنه يقع على المقطع الثالث في الكلمات المكونة من أكثر من مقطعين. ويقع النبر الثانوي على كل مقطع آخر على يمين النبر الأساسي. وبافتراض هييز أن يكون المقطع الأول خارج - عروضيا، فإنه قد تمكَّنَ من أن يوفر تفسيرا أنيقا لموقع النبر في لغة وينباكو. ويطرح تفعيلات مشرفة على اليمين ذات تفريع ثنائي، بحيث تتقبل الكلمات من ثلاثة مقاطع وخمسة مقاطع البنيةَ التفعيلية الواردة في (22):

(22) أ- س س س ب. س س س س س



إلا أن جيل قد اقترح، في حوار لي معه، أنه يمكننا، إذا رغبنا في رفض المقاطع الخارج- عروضية، وإذا سمحنا بتفعيلات ثلاثية، أن نولد، إذن، مواقع النبر الصحيحة، وذلك بافتراضنا، عوض ذلك، تفعيلات ثلاثية مشرفة على اليمين، إلا أنها مرفقة بتدبير مفاده أن التفعيلات تتداخل فيما بينها ما أمكن ذلك. ويضمن هذا التدبير الأخير أن يصير المقطع الأخير من التفعيلة الثانية في(23 ب) ، وبصفة متزامنة، على النحو التالي:



ويمكن أن يبدو أن المقطع الثالث الوارد في (23 ب) طرفا قويا في المقطع الأول وطرفا ضعيفا في المقطع الثاني في آن واحد – مشكلا أو متناقضا مع نفسه، وذلك إذا اعتبرنا المواضعة التي اعتمدها برينس 522 :1980 (Prince) حرفيا (مستشهدا بعمل سيلكورك Selkirk 1977). فالمقطع الأقوى عروضيا في تفعيلة ما يُؤوَّل، حسب المواضعة، بوصفه منبورا، وتُؤوَّل كل المقاطع الضعيفة بوصفها غير منبورة. ويتسبب ذلك في قراءة متناقضة بخصوص المقطع الثالث الوارد في (23 ب). ولكي نتجنب ذلك، يمكننا أن نعيد صياغة هذه المواضعة فنقول إن المقطع المنبور لتفعيلة معينة هو طرفها القوي. وتُؤوَّل كل المقاطع الأخرى غير المؤوَّلة لتفعيلة ما بوصفها ضعيفة. وبفضل هذه المواضعة، يؤوَّل المقطع الثالث من (23 ب) بوصفه منبورا.

إن الاعتبارات التي عرضناها الآن بإيجاز تتيح لنا إعادة تأويل الصواتة المستقلة القطع بوصفها حالة خاصة من الصواتة العروضية. وفي الوقت الذي اقترح فيه هالي (1980) حل مشكلة القوة المفرطة للإطارين النظريين بحصرهما في طرق تضمن اللا تقاطع التام، فإننا قد برهنا من أجل حل المشكلة بطريقة معاكسة لذلك تماماً، وذلك من خلال جعلهما يتقاطعان تقاطعا كليا. ومن الناحية النظرية، فإن أية مقاربة من المقاربتين قد تحصر طائفة الاختيارات بنفس الجودة. وما قد يكون مفيدا، الآن، هو القيام بمقارنة بين مختلف التحليلات التي تسمح بها هاتان النظريتان.

المراجع والمصادر

- **Anderson. S.R.** (1980), Problems and perspectives in the description of vowel harmony. In: R.Vago (ed). 1-49
- **Clements. G.N. and K. Ford** (1979). Kikuyu Tone Shift and its Synchronic Consequences. Linguistic Inquiry 10. 179-210.
- **Clements. G.N.** (1976). Vowel harmony in non linear generative phonology: An autosegmental model. (Later published by Indiana University Linguistics Club, 1980.)
- **Goldsmith. J.** (1976). Autosegmental Phonology. Indiana University Linguistics Club. (Published by Garland Press. 1979).
- **Goldsmith. J.** (1976). Tone melodies and the autosegment. In: R.K.Herbert (2d). Proceedings of the Sixth Conference on African Linguistics. (Ohio State University Working Papers in Linguistics, no. 20). 135-147.
- **Halle. M.** (1980). Colloquium at University of Southern California.
- **Hayes. B.** (1981). A Metrical Theory of Stress Rules. Unpublished 1980 Doctoral Dissertation. MIT. Cambridge. Mass. Revised version distributed by the Indiana University Linguistics Club. Bloomington. Indiana.
- **Hayman. L.M. and R.G. Schuh.** (1974). Universals of tone rules: Evidence from West Africa. Linguistic Inquiry 5. 81-115.
- **Hayman. L.M.** (1978). Historical tonology. In: V. Fromkin (ed). Tone: A Linguistic Survey. Academic Press.
- **Ingria. R.** (1980). Compensatory lengthening as a metrical phenomenon. Linguistic Inquiry 11.465-495.
- **Kahn. D.** (1976). Syllable-Based Generalizations in English Phonology. M.I.T. dissertation. reproduced by Indiana University Linguistics Club.
- **Leben. W.** (1978). The representation of tone. In: V. Fromkin (ed). Tone: A linguistic Survey. Academic Press. Leben. W. (1980), A metrical analysis of length. Linguistic Inquiry 11. 497-509.
- **Liberman. M. and A. Prince** (1977). On stress and linguistic rhythm. Linguistic Inquiry 8, 249-336.
- **Mc Carthy. J.** (1981), Prosodic structure and expletive infixation. Unpublished.

- **McCarthy. J.** (1979). Formal Problems in Semitic phonology and morphology. Doctoral dissertation, Cambridge. Mass. MIT.
- **Prince. A.S.** (1980). A metrical theory for Estonian quantity. Linguistic Inquiry 11, 511-562.
- **Selkirk, E.** (1977). French schwa. Unpublished.
- **Selkirk. E.** (1980). The role of prosodic categories in English word stress. Linguistic Inquiry 11. 563-605.
- **Stemberger. J.P.** (1980). Length as a suprasegmental: Evidence from speech errors. Unpublished.

البحث عن الخوف[412]:
تأملات في مجموعة من الحكايات الشعبية*

تأليف: أ.ج. كريماس.
ترجمة: عبد المجيد نوسي[413]

ملاحظات أولية

التأملات التالية تقدم على شكل تحليل قبلي ولا يمكن أن تعتبر سوى مثل اقتراحات أو فرضيات. إنها تسير في اتجاهين مختلفين:

أ) إنها ترمي إلى تنمية معرفتنا بالنماذج السردية.

ب) ترغب في الإسهام بتقديم بعض العناصر للمشكل، الصعب والدقيق، مشكل العلاقات التي يمكن أن توجد بين الفولكلور والميتولوجيا.

المتن الذي تستند إليه هذه التأملات يتكون من ثلاث وثلاثين من روايات الحكاية الشعبية اللتوانية* التي تعد تيمتها الرئيسة: مغامرات البطل الذي لا يخاف[414]. هذه التيمة المنتشرة بشكل كبير تشكل جزءا من المصورات والحبكات الشعبية لكل أوربا: هذا يعفينا من تقديم نص الحكاية– هنا– نفسها، ويسمح لنا بافتراض أن الاعتبارات المتعالقة بالبنية السردية لها امتداد أكثر عمومية. في الوقت الذي يكون فيه المحتوى «العجيب» أو الأسطوري للحكاية، مع ذلك، موضوع تأمل، فإن الخلاصات التي يتم استنتاجها، تكون لها صفة حصرية ولا تطبق سوى على السياق الثقافي اللتواني:

(412) كُتبت هذه الدراسة تكريما لكلود ليفي ستروس.

* النص مقتطف من كتاب ألجرداس جوليان كريماس: في المعنى. أنظر:

Greimas (A.J). Du sens. Seuil. 1970.P.231-247.

(413) أستاذ باحث في السيميائيات والسرديات. كلية الآداب – الجديدة/ المغرب.

(414) خمس روايات لهذه الحكاية توجد في مؤلف ج. باسنفتسيس، **(J. Basana vicius)** شيكاغو،1905، ندين بالباقي من الروايات، للجميل الذي خصصنا به معهد اللغة والأدب الليتواني لأكاديمية العلوم اللتوانية، حيث تمتلك مصلحة الوثائق سبعا وعشرين من الروايات الأخرى المخطوطة، رواية أخيرة نشرت في ترجمة بولونية.

إذا كانت هناك تعميمات، أو تقاربات مع وقائع تنتمي إلى المجال الأوربي أو إلى الميتولوجيا الهند- أوربية، تعد أحيانا ممكنة، فإنها تخرج عن إطار هذه المحاولة[415].

البنية السردية

من بين وسائل استكشاف مجال غير معروف، الانطلاق، بداهة، من المعروف. والحال، أن ما نعرفه حتى الآن بشكل جيد في مجال الحكاية الشعبية، يأتينا من بروب الذي حلل مجموعة الحكايات الروسية التي تُجْمَعُ، تقليديا، تحت تسمية الحكايات العجيبة. هذه الخاصية: «العجيب»، تمتلكها المجموعة الصغيرة من الحكايات التي تنصب حولها تأملاتنا. تمتلكها بشكل مشترك مع الحكايات المستكشفة من لدن بروب: نفكر بأن حكايتنا لا تعد سوى مجموعة تابعة لهذا النوع: «العجيب». لسوء الحظ، فإن خاصية العجيب، نفسها، في الحكايات، لم توصف، فعلا، من لدن بروب، وهو ما يُفْضي إلى نقص في المعرفة الكافية بسننها (الفضاء الدلالي الذي تتصل به)، يضاف إلى هذا أن من بين العناصر الأصيلة لتحليل بروب، هي التي تكمن، بالتدقيق، في التحديد الشكلي للحكاية (حيث يعتبرها مثل نوع خاص، مثل واحد من بين الأنواع الممكنة، للبنية السردية)، باستقلال عن المحتوى الخاص بها.

في محاولتنا لاستثمار اكتشاف بروب، حاولنا إبراز المقولات الدلالية الرئيسة التي تمنح إطارها الشكلي للبنية السردية[416]. أيضا، هل سيكون من المفيد إعادة تناول، الواحدة تلو الأخرى، المقولات الرئيسة المعروفة، لننظر كيف أنها تسلك سبلا داخل محكي الإنجازات الباهرة للبطل الذي لا يخاف.

1.1. البطل والنظام الاجتماعي

الوضعية الأولية للحكاية العجيبة تبدو وكأنها تشمل عددا من الثوابت:

1- يتأكد داخل الحكاية العجيبة وجود نظام اجتماعي، يتمظهر بواسطة التمييز بين الفئات العمرية، ويتأسس على الاعتراف بسلطة القدماء.

2- تتميز الوضعية الأولية باختلال هذا النظام الناجم عن عقوق مُمَثِّلي الجيل الجديد (وليس عن عقوق البطل نفسه) وعن الظهور المتعاقب لشؤم، ولاغتراب المجتمع.

3- دور البطل- الفرد الذي ينفصل هكذا عن المجتمع- يكمن في التكلف بمهمة، مع هدف إلغاء الاغتراب وإعادة التوازن للنظام الاجتماعي المختل.

(415) نعترف بجهلنا لمحتوى الكتاب المهم الذي خصصه م. **إيفانوف وتوبوروف** للميتولوجيا البيلوروسية، القريبة جدا من الميتولوجيا اللتوانية.

(416) أنظر كتابنا علم الدلالة البنيوي. **باريز لاروس** 1966 وخاصة الفصول الثلاثة الأخيرة التي تعالج البنيات السردية.

منظورا إليها من هذه الزاوية، تظهر الحكاية المدروسة من لدن بروب وكأنها تمثل جزءا من طبقة تابعة لمحكيات (تشمل أيضا المحكيات الأسطورية، الأدبية، أو ببساطة الحكايات التي يحيكها الإنسان لنفسه) يمكن أن نعينها مثل محكيات إعادة ترميم النظام الاجتماعي.

في علاقتها بهذه الطبقة التابعة، حكاية البطل الذي لا يخاف، تتكشف عن تمايزات واضحة جدا:

1- تشمل بشكل واضح: أولا وقبل كل شيء، تأكيد نظام اجتماعي مؤسس على السلطة بالمعنى العام: طاعة القدماء والخوف من المقدس.

2- فقط أن هذا النظام الاجتماعي، إذا تم الإخلال به، فإن ذلك لا يتم بواسطة الجيل الجديد، ولكن بواسطة السلوك المخالف للمألوف للبطل الذي تعد صفاته اللا-اجتماعية موسومة بوضوح كبير. سيكون، ربما، من العدل أن نقول إننا، فعليا، لا نرى، لا اختلال النظام الاجتماعي ولا النتائج الوخيمة التي تنجم عن هذا الاختلال. الاختلال والاغتراب لا يتحددان على مستوى المجتمع، ولكن على مستوى الفرد: عدم الاعتراف (الذي يعيش داخله) بالسلطة الدنيوية والسلطة المقدسة، يعبر عنه البطل مثل نقص، مثل اغتراب؛ إنه يمثل، هكذا، القوة النابضة للمحكي، التي تتقدم بصفتها بحثا عن السلطة التي يجب الاعتراف بها.

3- البطل، محروما من الوظيفة الاجتماعية، يبحث عن إلغاء اغترابه الخاص، عن استعادة مبدأ النظام الذي يستطيع أن يندمج داخله.

البطل الذي لا يخاف لا يبحث، إذن، عن إعادة ترميم النظام الاجتماعي، ولكن عن إيجاد نظام للعالم.

2.1. غياب العقد وبحث المرسل

ينتج عن هذه المعطيات الأولية تحول مهم ومتوقع لبنية المحكي.

محكي إعادة توازن النظام الاجتماعي ينتظم، رأينا ذلك، على محورين دلاليين رئيسين:

1- المرسل (سلطة اجتماعية تحمل البطل مسؤولية مهمة الخلاص) يحمل البطل دور المرسل-إليه، ويقيم، هكذا، علاقة تعاقدية، انطلاقا من أن إنجاز العقد سيجازى بواسطة مكافأة (هكذا، فإن المحكي يعانق الشكل، الأكثر عمومية، للتبادل).

2- العقد يؤسس محور البحث، التمظهر السردي، لرغبة الذات في الوصول إلى الموضوع؛ إنه يفسر، بهذه الطريقة، حضور جسد المحكي الذي يتمفصل بصفته نشاطا مبرمجا.

المحكي الذي يبحث عن إقامة نظام جديد، يتقدم بطريقة مخالفة:

1- سواء أذهب البطل إلى المغامرة عن طيب خاطره، أو أنه طرد من إقامته بدون مهمة. هذا يبرز غياب المرسل ويحرم البطل من خاصيته المكتسبة طبيعيا وهي خاصيته بصفته مرسلا-إليه. محور مرسل/ مرسل-إليه، غير متمظهر إذن، ولا يمكن أن يؤسس البحث. البطل يعد، هكذا، بمعنى من المعاني، تجسيدا للإرادة وللحرية الخالصة للفعل.

2- أولوية المحور ذات/ موضوع لا يمكن إلا أن تحدث مركبات لعوامل يكون السارد أول من يتضرر منها. هكذا، فإن البطل بدون عقد يصبح مرسله الخاص: أثناء إنجازاته، لا يرفض فقط المكافأة، ولكنه يكافئ هو نفسه هؤلاء الذين يعينون له أين يستطيع أن يجد الخوف. هناك تركيب الذات والمرسل. فضلا عن هذا، إذا كان موضوع البحث هو الخوف، هذا يدل على أن الذات تبحث عن شيء ما أو عن شخص ما - مجازي أو بشكل مباشر - يسبب لها الخوف، بمعنى أنه يبحث عن شخص معين يستطيع أن يتعرف فيه على السلطة. إن بحثه يعد، عامة، بحث المرسل: هناك، إذن، تركيب للموضوع وللمرسل.

بمتابعة هذه البرهنة، نستطيع أن نقول إن الرغبة في إيجاد المرسل تتضمن رغبة في أن يصبح مرسلا- إليه: البحث، إذن، هو البحث عن العقد.

1.3. الاختبار: انتصار أو فشل

تحليل البنية السردية من لدن بروب، أنتج وجود، إلى جانب العقد، مركب سردي آخر، عميق: الاختبار. بمجرد ما أن ذهب في رحلة بحث، أنجز البطل مجموعة من الإنجازات، وهي مدرجة بطريقة معينة، يجب أن تبلغ الانتصار الذي يتبعه امتلاك موضوع الاغتراب. هذه المجموعة التابعة من الحكايات تمتلك، بدون شك، هذه البنية المركبية الأولية المحددة على محور الرغبة: الرغبة تكون، طبعا، على مستوى السلوك الخارجي، علة وجود قتالية بطلنا وإرادته في الانتصار. ليكون حقيقة البطل، يجب أن يرغب في الانتصار، بل، وحتى في نوع المحكيات التي نتخذها مرجعية يجب أن يكون منتصرا.

والحال، أن الخوف هو موضوع بحثه والاختبارات التي يبحث عنها يتم تصورها كلها من أجل أن تحدث لديه الخوف. المعاكس، في هذه الاختبارات لا يمكن أن يكون سوى المرسل المحتمل (أو انبثاقه، تمظهره الإلزامي). إن الوضعية التي يؤول إليها المحكي تعد، إذن، مفارقة: يجد البطل نفسه أمام ضرورتين متناقضتين، يجب أن يرغب في الانتصار، لكن بمجرد ما يصبح منتصرا، لن يبلغ موضوع بحثه؛ لينجز مهمته؛ يجب أن يكون منهزما؛ غير أنه، إذا كان منهزما، يتوقف عن أن يصبح بطلا. مبدءان يتحكمان بشكل متواز في هذا النوع السردي:

أ) الصفة البطولية للبطل (قاعدة البنية العاملية).

ب) ضرورة، بالنسبة للمحكي، أن تكون له نهاية، بمعنى، إنجاز الاختبار بالحصول على الموضوع (قاعدة البنية الوظيفية)؛ ويبدو أن المبدأين، في هذه الحالة، يلغيان بعضهما البعض بشكل متبادل.

المشكل، منذ النظرة الأولى، يبدو، بدون حل ويمكن، أيضا، أن نتساءل ما إذا كان نوع المحكيات، موضوع التأمل يعد خاصا بتمظهر مثل هذه المحتويات. سنعود إلى هذا الأمر.

يجب أن نسجل على كل حال، حيرة السارد وهو أمام هذا التناقض. لقد كانت لنا فرصة رؤية، في مكان آخر، من وجهة نظر السارد، أن توليد المحكي يلزمه بأن يأخذ بعين الاعتبار، في الوقت ذاته، التساوقات واللا-تساوقات بين هذه البداية ونهاية المحكي، وأنه من الصعب أن نأخذ بعين الاعتبار النهاية كما هو الأمر بالنسبة للبداية، على الأقل، لأن عدد المتغيرات التي تجب السيطرة عليها يعد مرتفعا.

من الطبيعي، نتيجة لهذا، أن أغلب الروايات لحكايتنا تفضل البطل المنتصر بدل انتصاره النهائي (أي، إجمالا، بدل فشله) وأن الحكاية تخضع، أثناء سيرورة السرد إلى انحراف يؤدي إلى نسيان موضوع البحث، وفي الوقت نفسه نسيان غايته: البطل، المنتصر على فلنياس(= الجن)، يُكافَأ على نجاحه ويحصل على بنت الملك وعلى مقاليد السلطة. ست روايات، فقط، من بين ثلاثة وثلاثين المعروفة، تتذكر الهدف الذي رسمه البطل لنفسه، وتضيف للمحكي مقطعا-ختاميا بدون علاقة- على مستوى البنية السردية السطحية- مع المحكي، نفسه، ولكنها تحاول إنقاذ، بهذه الطريقة غير المعيارية- بنيته العميقة.

نلاحظ أن قلب الوضعية الأولية التي تحدث الاستبدال المركبي للبنيات السردية-وذلك بوضع العقد بعد، وليس قبل الاختبار-له نتيجة إثارة التناقضات البنيوية ويفضي في النهاية، إلى فشل المحكي، منظورا إليه في إطاره الشكلي.

1.4. الفضاء البطولي: العجيب أو الأسطوري؟

هناك عنصر بنيوي أخير يدخل في تحديد المحكي بصفته نوعا: الانفصال المكاني. المحكي يتحدد، ضرورة، على تشاكلين مختلفين ومنفصلين: الفضاء الذي يقام عليه المجتمع، والفضاء الذي ينجز داخله البطل إنجازاته. هذا الفضاء البطولي – هو الذي يتحدد داخله تقريبا كل «عجيب» الحكاية المحللة من لدن بروب – يعد فضاء مغلقا، ويجد نفسه محددا بإشارية اجتماعية تطبعها عودة البطل. في تعالق مع/ هنا/ اجتماعي، فإن / الهناك/ هو الذي يسمح بتوحد البطل وبإنجاز تحويلات القيم التي تنعكس لاحقا، بعد عودته، على الكينونة القيمية للمجتمع.

المجموعة التابعة للحكايات التي نتأملها، تعد، على النقيض من ذلك، متسمة باللا-عودة للبطل. فيما عدا بعض الاستثناءات، فإن ذهاب البطل يعد نهائيا، كيفما كان الحل النهائي الذي يجده

السارد من أجل إنهاء الحكاية. ويعد هذا، فضلا عن ذلك، متماسكا لأن البطل هو النافي للقيم التي يتأسس عليها المجتمع: السلطة المدنسة ممثلة بالأب والسلطة المقدسة التي يعد مالكها هو الأسقف، لا تعد سوى آلية اصطناع مخيبة للآمال. تنقصه من جهة أخرى، من أجل أن يكون بطلا سريا، الرغبة في تحويل المجتمع.

لقد رأينا أن ذلك ينتج عنه، على مستوى السرد، انحراف للمحكي؛ بما أن الأمر يتعلق ببطل بدون عقد وبدون التزام بالعودة، لا يمكن إلا أن يولد حكاية ثانية بدون علاقة مع الأولى. غير أن هذا المحكي الثاني، المنفصل بهذه الصيغة، قد فقد، نتيجة لذلك، غائيته. إنجازات البطل- رغم أنها مركبة من رواية إلى أخرى، وفق بعض المبادئ البسيطة للتدرج- تظهر نتيجة هذا مثل مراحل منقطعة يمكن أن ننظمها داخل سلسلة واحدة، مثل «وقائع وإشارات» مجانية لبطل (حيث تكون أنشطته تشكيلة من التمظهرات التوقعية توضح طريقته في الوجود بشكل مستمر، وتحيل على»طبيعته»، وليس مثل اختبارات تعبر، بطريقة مؤنسنة، عن تحولات المحتويات الأساسية. بعبارة أخرى، المحكي الثاني المحدد على مستوى الفضاء البطولي، يظهر وكأنه يستجيب، إذا جمعنا مجموعة الروايات المعروفة، لتحليل وصفي، تصنيفي، أكثر مما يستجيب لتحليل وظيفي وإيديولوجي.

هكذا، هل يمكن أن نتساءل ما إذا كان القلب المركبي الذي سبق وأن تم اعتباره وملاحظته، يلازمه تحول مماثل للقيم الممنوحة لتشاكلي المحكي؛ وما إذا كان الفضاء المغلق للمحكي ليس هو فضاء الإقامة القصيرة للبطل داخل المجتمع البشري الذي تكون له داخله وظيفة التذكير، بنفي القيم المثبتة، بوجود نسق آخر، ممكن للقيم. «العجيب» الذي يعد شيئا خارجا، يتخذ، هكذا، دلالة الأسطوري الكلي الوجود.

بدون الذهاب بعيدا، نصوغ الفرضية الآتية: الحكاية التي نتأمل تحتوي على محتوى أسطوري، سابق أو منتشر، متمظهر بواسطة بنيات سردية اتفاقية غير ملائمة له كليا. مجموع مقاطع المحكي، المحددة داخل الفضاء الأسطوري للحكاية (منظورا إليها بكلية رواياتها)، تكون عناصر جرد، رغم أنه غير مكتمل، يجب، مبدئيا، أن يسمح بإعادة التكوين الجزئي للسنن الميتولوجي.

هكذا إذن، بحصرنا لمدى تأملاتنا في السياق الثقافي اللتواني لوحده، نحاول أن نرى ما هي عناصر الكون الميتولوجي، التي يمكن أن نستخلصها من الحكاية المعنية وماهي الإجرائيات التي يمكن أن تستعمل من أجل هذا الفعل.

2- الكون الأسطوري

1.2. الفضاء الأسطوري

سفر البطل يدخله داخل فضاء مخالف تماما، للفضاء الذي قام بمغادرته.

1- الفرق الذي يعد أكثر إدراكا، يتصل بالتوزيع الخاص للكائنات البشرية إلى طبقات وفق مقولة حياة/ موت، والتي تعد من نمط ثلاثي: إلى جانب عالم الأحياء، يوجد عالم للأموات، و عالم يتحدد بين الاثنين، عالم الأموات-الأحياء، عالم الأرواح، (الأرواح الميتة التي تحيى حياة بموازاة مع حياة الأحياء، ولها حضور بدني). إلى جانب الأرواح، تشارك، في هذه الحياة، الشياطين(وهم الذين يلتبسون جزئيا، مع الشياطين المسيحيين)، وسيدهم جميعا، فلنياس.

2- خاصية ثانية لهذا الكون تقربه من الأكوان الأسطورية الأخرى: صنافة الكائنات تظل صورية وغير ضرورية: لأنه إذا كانت طبقات الكائنات توجد في حد ذاتها، فإن الكائنات الخاصة تعد قادرة على التحول من طبقة إلى طبقة أخرى (هكذا، فإن الأحياء يتحولون بواسطة السحر إلى طبقة الأموات-الأحياء، الأموات- الأحياء يتحولون إلى طبقة الأموات، والعكس بالعكس). هذه التحولات لا تتوقف على الإرادة الحسنة للكائنات-ذاتها، ولكنها تتوقف فقط على إرادة الشخصيتين الرئيستين للحكاية: فلنياس (و، بتفويض للسلط، مُعاوِنُوه) والبطل الذي لا يخاف.

الحد الذي يفصل عالم الأحياء عن عالم الأرواح يمكن أن يرسم بواسطة مقولات زمنية (ليل/ نهار) أو مكانية (أعلى= العالم ما تحت الشمس ضد/ أسفل= العالم التحت أرضي)، أو بتوليفات مختلفة من المقولات. هذا الحد يظل، في كل الحالات، نسبيا: حينما يلتقي رجل، في واضحة النهار، رجلا آخر، لا يعرف في مواجهة من يكون: هل هو في مواجهة حي، أم في مواجهة روح من الأرواح أم في مواجهة سيدهم جميعا (فلنياس). المعيار الوحيد الذي يبدو ملائما لتمييز حي من الأحياء هو الخوف الذي يحس به تجاه غير الأحياء. من وجهة النظر الوحيدة هذه، البطل الذي لا يساوره الخوف من أي شيء، لا ينتمي إلى طبقة الأحياء. أكثر من هذا: إنه الذي ينفي، قصديا، وفي كل الظروف، وجود الحد بين العالمين؛ سلوكه يعد هو نفسه مع الجميع: لا المظاهر الغريبة، ولا الأفعال غير العادية، تذهله؛ والكلمات التي يوجهها تعد دائما موسومة برأي قبلي لحالة سوية. البطل يشترك، إذن، في حياة مزدوجة؛ انفصال الحياة والموت لا يهمه.

هذا التصور للحياة وللموت يعد مطابقا لمعتقدات لتوانية ما زالت سارية خلال القرن التاسع عشر: مشاركة الأرواح في الحياة العادية تجري بيسر؛ العالم الثاني كان معروفا من لدن طبقة من العرافين (يوجد من بينها، مثلا، هؤلاء الذين ولدوا ما بين الخميس المقدس وأحد الفصح، ولكن نستطيع أن ندخله بواسطة تقنيات دقيقة). العجيب في الحكاية الشعبية يختلط، إذن، كليا مع الواقع الأسطوري؛ جدة الحكاية لا تكمن، حتى ولا، في كون أن البطل يستطيع أن يدخل هذا الكون الأسطوري، ولكن في القدرات الهائلة التي يمتلكها بدون أي تأهيل سابق. يبدو لنا أن هذه الواقعة، تشكل حجة لفائدة الفرضية المقترحة.

2.2. من أجل الاستعمال الجيد للبنيات السردية

الفضاء الذي ينمو داخله البطل يتقدم بصفته كونا، بنسبة كبيرة، ما قبل-مسيحيا، حيث لا يوجد لا-التقابل الإثناني للحياة والموت، ولا ثبوتية التصنيفات الأنطولوجية؛ يمكن أن نحاول رؤية ما إذا كان سلوك البطل وسلوك معاكسيه يسمح بتعميق المعرفة بهذا الفضاء. الإجراء الذي سنتبنى داخل هذا التحليل الأولي، يرمي، إلى:

1- اعتبار المقاطع السردية في ذاتها، باستقلال عن موقعها داخل كل حكاية-حالة وعن الدلالة الوظيفية التي تكتسبها نتيجة هذا الوضع، وإلى جمع المقاطع المماثلة والموزعة داخل روايات مختلفة، من أجل أن نكون (على طريقة تحليل السلسلة، المستعملة في اللسانيات) مقطعا موحدا يكون الأطول والأشمل قدر المستطاع

2- استعمال، جزئيا فقط، التنظيم المقطعي للمحكي، من أجل إظهار السنن وليس الإرسالية. نظرة أولى سطحية على التركيبات النمطية للحكايات- الروايات، تسمح بتعرف نوعين من التنظيمات المقطعية:

أ) البنية الإثنانية: البطل يلتقي أولا بالأرواح، ولاحقا، فقط، يجب أن يواجه فالنياي

ب) البنية الثلاثية التي تتمظهر، على الشكل المعروف جدا، التَّثْلِيثات؛ البطل ملزم، مثلا، بقضاء ثلاث ليال متعاقبة داخل مكان معين، وتحمل، داخل هذا المكان، مجموعة من الاختبارات المتدرجة.

في الحالة الأولى، التصعيد في المحكي، يمكن أن يؤول تصنيفيا مثل ظهور علاقة سلمية بين الأرواح وبين الأسياد، وتسمح، بهذه الصيغة، بتمييز طبقة أسياد هذا الكون، في الحالة الثانية، إجراء التثليث-بدلالته الكلية الاستبدالية وبدلالة الانتهاء المركبية-يبرز، بوضوح، أن الاختبار الأخير يشمل الاختبارات السابقة ويأتي بالحل الحاسم.

والحال أنه في المحكيات التي تتميز بالتثليثات، ورغم أن اختبارات الليالي السابقة تجد نفسها موزعة بشكل مختلف من رواية إلى أخرى، فإن الليلة الثالثة تعد مخصصة للمواجهة بين البطل وبين فلنياس. يعد هذا، كافيا بالنسبة لنا من أجل أن نعتبر بأن البطل الذي لا يخاف يعد محددا، سلميا؛ على المستوى نفسه من القوة، كما هو أمر فلنياس، السيد الذي يعد إلى ذلك الحين سيدا، بدون منازع، للكون الذي يتواجد فيه الفاعلان الرئيسان.

تتحصل من هذا نتيجة عملية من أجل متابعة التحليل: بدل البحث، من بين المقاطع المختلفة، عن المقاطع التي تمثل الحالة العتيقة والمقاطع التي تعد الروايات العصرية للحكاية- وهي المهمة التي يمكن أن تبدو أنها ضرورية، غير أنها تدرج معايير تاريخانية و، معها، صعوبات تصد، في أغلب

الأحيان، الباحثين- يكفي اختيار معايير الحكايات التي تحدد، في نقطة أوجها، صراع البطل مع فلنياس؛ مع احتمال إتمام، لاحقا، بالإجراء المعين في بداية هذه الفقرة، المقاطع المختلفة لمجموعة الروايات المكونة لحكايتنا المرجعية.

3.2. سيدان في الفن

الفصل الذي يحكي لقاء البطل مع فلنياس (في خمس روايات متقاربة فيما بينها، الواحدة من الأخرى) يذهل بطابعه اللا-منتظر والشاذ تقريبا. لنلخصه بإيجاز.

1- ظهور فلنياس هو على النقيض من الجحيم المألوف باستلهام مسيحي: فلنياس هو شيخ مسن بقامة عالية، وبلحية طويلة بيضاء، تسترسل حتى الركبتين.

2- الاختبار الذي يتفقون سلفا من أجله، تم داخل مسبك تحت-أرضي، وليس داخل الفضاء المسحور الذي يتم داخله انتظار البطل: المواجهة تتطلب، إذن، انفصالا مكانيا حقيقيا.

3- العقد المبرم بين الفاعلين الرئيسين يتوقع أنه في حالة انهزام البطل، سيفشي له فلنياس سر الخوف، غير أنه سيدفع حياته ثمنا لذلك. سيقبل البطل بالعقد، بدون أن يؤثر ذلك في شيء في رغبته في الانتصار: فلنياس يعترف، زد على ذلك، أن معرفة الخوف، المجازى عنها بالموت، لا تتصل بالعالم الذي يتربع على عرشه.

4- المجابهة تصبح اختبارا للقوة: ولكن، من خلال اتفاق مشترك، المصارعة بأيد عارية، تصبح ملغاة لفائدة مواجهة تتم بواسطة أدوات: الفأس (أو المطرقة) والسندان. والحال أن البطل، في روايات متعددة، يقدم مثل حداد؛ شكل المصارعة المختار لا يضع فقط المصارعين على قدم المساواة، ولكنه يبين أنهما يشتركان في دائرة الفعل نفسها ودائرة القوة نفسها.

5- يخرج البطل منتصرا من الاختبار، ليس فقط لأنه يغرز عميقا السندان داخل الأرض، ولكن لأن لحية الشيخ المسن تجد نفسها ملتصقة بالثقب الذي عالجه داخل السندان. الانتصار لا يأتي، إذن، لا من قوة فيزيائية عالية ولا من عملية سحرية معينة، ولكن من المهارة الوحيدة للبطل.

لدينا انطباع أننا نشاهد مجابهة بين سيدين حدادين تعد مظاهر قوتهما متماثلة كما أن مجالات الفعل يتطاول بعضها على الآخر.

2.4. البطل الثقافي.

إننا بتفكيرنا في هذه المجابهة يجب أن نعتبر أحداث الليالي السابقة. إنجازات البطل تظهر، من ذلك الحين، مثل براهين عن معرفة-فعل معينة، أكثر مما هي اختبارات- صراعية. عددهم وتوزيعهم يتغير، فضلا عن ذلك، من رواية إلى أخرى، لذلك سنأخذ مثل نقطة مرجعية المساعدين

الذي يختارهم البطل من أجل أن يقضي ثلاث ليال داخل القصر المسحور. هؤلاء المساعدون الذين هم بعدد ثلاثة:

1- النار.

2- منضدة العمل.

3- محك للصقل.

يوافقون ثلاثة إنجازات للبطل؛ اثنان من التثليثات-ثلاث ليال يجب قضاؤها داخل الفضاء المسحور، ثلاثة اختبارات يجب الخضوع لها-لا تتراكب، إذن، وتترك فصل الصراع مع فلنياس، خارج بنية هذه الإنجازات التهييئية.

وظيفة المساعدين في التنظيم العاملي للمحكي، تقضي بأن تستخدم مثل تمظهرات متلازمة، مثل تجسيدات خارجية على شكل موضوعات أو كائنات، صفات للطبيعة العميقة للبطل؛ هكذا، فإن هؤلاء المساعدين، في كليتهم، يتقدمون مثل أدوات أستاذ من أساتذة الفنون والمهن، مثل امتدادات تقوم بوظيفة توسيط القوة المتصلة ببطل العالم الثقافي.

الاختبارات التي يتخذ داخلها هؤلاء المساعدون موقعا، لا تعمل سوى على تأكيد هذا الانطباع الأول. يعوزنا المجال من أجل أن ننقلها بإسهاب: هكذا، فإننا لن نعمل سوى على استخلاص العناصر التي تبدو لنا دالة على وجه خاص.

1- منضدة العمل تصلح للبطل في القبض داخل الشرك(من أجل قتلهما ورميهما في البركة) على قطتين سوداوين (بداهة هما شركاء فلنياس)، وذلك بتوثيق أرجلهما من أجل تقليم أظافرهما: يقبل البطل باقتراحهما القاضي بلعب الورق، غير أنه يقنعهما أولا، لأسباب تتصل بالتقاليد، بالقيام بإزالة أظافرهما بنفسهما.

2- المحك يصلح لصقل جماجم الأموات التي يستعملها زوار الليل الغرباء أثناء الليلة اللاحقة من أجل لعب لعبة الكرات، باستعمال القصبة الكبرى (عظم الفخذ) مثل قطع اللعب في لعبة القمار. هنا أيضا، وقبل المشاركة في اللعب، يحول البطل إلى موضوعات ثقافية رؤوس الأموات التي تبدو دلالتها غامضة إذا لم نجدها في مقاطع أخرى (الرأس في المورفولوجيا الأسطورية للجسد، هي الإشارية التي نضع فيها المبدأ الحيوي للروح: من أجل أن تعاود «الحصول على السلم»، يجب أن نقطع لها الرأس وأن نضعها، داخل الجعة، بين الساقين، وإلا فإنها ستمضي لياليها في الدوران وهي تصيح داخل المقبرة). رغم أن السياق لا يعد واضحا، نستطيع أن نفترض أن البطل يخلص هكذا رؤوس الأرواح من نفوذ الأسياد ويعيد لهم الراحة الأبدية.

3- يبدو أن النار تلعب الدور الرئيس: فصل الانبعاث من الموت الذي يقترن بها، يعد أيضا الأكثر تفصيلا؛ تجد نفسها، منعزلة، داخل روايات أخرى عديدة. هذه النار هي نار البيت؛ إنها تصلح لطهي الوجبة الليلية. أثناء طهي اللحم، بتلازم أو بتلاصق، يتدحرج الموت، بأجزاء منفصلة، من موقد النار: إذا كان البطل يسمح للميت أن يسقط، فإنه يحذره، على الرغم من ذلك، من أن لا يسقط داخل الآنية، بإجراء، هكذا، انفصال اللحم المطبوخ (الذي يحضره البطل ويأكله الأحياء) عن اللحم النيئ (اللحم البشري-وليس العظام- يعد الطعام الخاص بالأسياد). النار، بصفتها حرارة، تدخل، من جهة أخرى، في المرحلة الأولى من عملية البعث: البطل، فعلا، وبعد أن قام بإعادة تركيب الميت، يوقفه من أجل تسخينه قرب النار(غير أن البعث يعزى في النهاية إلى حرارة جسد البطل الذي ينام إلى جانب الميت داخل السرير أو داخل النعش).

المساعدون يعدون، إذن، الصفات الجوهرية لطبيعة البطل: النار هي المبدأ الحيوي، المستبطن بصفته حرارة منعشة للجسد، ولكن تعد أيضا وسيلة تحويل الطبيعة إلى ثقافة؛ الأدوات هي التعبير عن براعة وعن العبقرية التقنية للبطل الذي يمارس السحر حتى على كائنات ليست بالبشرية، ويؤنسن العالم. طبيعة البطل والدائرة التي تمارس داخلها سلطته تعد، هكذا، محددة بدقة.

5.2. سيد الحياة والموت

التشديد على الوسائل التي يتوفر عليها البطل، ألزمنا بأن نترك إلى مرحلة لاحقة التساؤل حول المعنى الذي يجب أن نسنده إلى هذه الإنجازات. لقد بدت لنا بصفتها برهنات كثيرة على معرفة للفعل. لأنه من جهة، الإنجاز لا يتحدد أثناء لعبة الورق أو أثناء لعبة الكرات- والتي تصبح، إذن، اختبارات مصطنعة-، ولكن قبل وقت المجابهة. البحث، من جهة أخرى، ليس هو تحرير الروح، بالمعنى المسيحي، المستردة من مخالب الشيطان: المنبعث إلى الحياة من جديد يحقد على البطل ويعلن الصراع معه. إنجازات البطل تعد أفعالا مجانية، تمظهرات لسلطته.

تركيب الاختبارات الثلاثة والنتيجة النهائية يتحدد على محور واحد، ويظهر البطل مثل سيد الحياة والموت. هذا المحور هو المحور الدلالي الذي يتحدد على مستواه تمفصل الكائنات إلى فئات وفق صيغة وجودها؛ والبطل والميتا-ذات التي تنجز التحولات، وذلك بتحويلها من طبقة إلى أخرى. إذا كان التحول الأول يرمي إلى بعث مساعدي فلنياس إلى الموت المطلق (الذي يعتبر مثل القطب السلبي)، فإن الانتصار على فلنياس يحرر من السحر، وكنتيجة لذلك، يحول الكائنات التي توجد في حالة الأرواح-الأموات-الأحياء- إلى أحياء (الحياة تتحدد على مستوى القطب الإيجابي). التحولان الآخران، يرميان إلى حرق الحد في الاتجاهين، بين نمطين من الأموات: البطل يعيد الموت-الراحة إلى رؤوس الأرواح، وذلك بتحويل الأموات- الأحياء، إلى أموات؛ يعيد له نظام الروح، وذلك بإعادة نفخ روح الحياة في ميت نائم داخل نعشه أو مجزء إلى قطع. (غضب هذا

الأخير وصراعه من أجل الحق في الجلوس على المقعد، قريبا من النار- وهو واحد من بين التمثلات اللتوانية المشتركة للموت الهادئ-عناصر تبين أصوله وصيغه المفضلة من أجل الموت الحقيقي).

تحولان نحو الحياة، تحولان آخران نحو الموت- من بينهما تحول يعد مطابقا لرغبات المعنى بالأمر، والتحول الآخر هو ضد إرادته-: تمثل هذه العناصر مجموعة مقنعة.

2.6. بطل أم إلاه؟

إذا كنا قد شددنا، خاصة، هنا على الوقائع وسلوكات البطل، باعتبار سلوكاته مثل علامات كاشفة عن طبيعته، وحاولنا تعميق معرفة هذا البطل بدون إسم الذي تعد شعاراته الوحيدة هي الأفعال، فلأن معاكسه، فلنياس، سيد السحر، يعد معروفا لدينا. مجابهتهم النهائية تأخذ بروزا أكثر: انطلاقا من أنهما من قوة تقريبا متساوية، فإنهما يحتلان، داخل سلمية الكائنات، مرتبة مماثلة.

إنهما سيدان متمتعان بسلطة عليا، سلطة الحياة والموت: السلطة التي تظل، حتى اليوم، أيضا، بالنسبة لرؤساء الجمهورية، الرمز الجلي للسيادة. هذه السلطة تظهر بواسطة استعمال تقنيات مماثلة غير أنها مختلفة: المهارة تقابل السحر. كل واحد يمتلك مجالا خاصا به من أجل ممارسة سلطته:

- الواحد يهيمن على الحياة قبل الموت، وعلى العالم الشمسي.

- الآخر الحياة بعد الموت، العالم الليلي والعالم ما تحت- الأرضي؛ غير أن الواحد يتطاول على مجال الآخر، ويتابع صراعا، لا توجد مبررات لأن يتوقف.

يحق لآخرين أن يقولوا إذا كانت عناصر السنن الأسطوري كما تم إبرازها، تسمح بالقيام بخطوة أخرى إلى الأمام، وبإعطاء هذا العدو، لفلنياس، الإسم الإسطوري لبركوناس: البطل، الذي هو أيضا، يتابع، وفق مصادر أخرى، معركة أبدية ضد فلنياس. إذا كانت هذه الفرضية لها قيمة معينة، فإن عناصر بحثنا يمكن أيضا أن تكمل ملف المقارنات بين فلنياس وفارونا(417).

3- الختام

1.3. المكافأة تسبق العقد

الأغلبية المطلقة من روايات هذه الحكاية تنسى الوضعية الأولية، وتختم المحكي بانتصار البطل، الذي يصبح وصي المملكة وصهر الملك. توجد، مع ذلك، ست روايات تظل محتفظة بغائية المحكي، وتسمح للبطل بأن يلتقي بالخوف في مقطع إضافي، بدون علاقة سردية ظاهرة مع جسد المحكي.

(417) هذه المعادلة تم التذكير بها من لدن رومان ياكبسون الذي استعارها من سوسير من أجل تطويرها، والذي نشكره هنا لكونه كان مصدر هذه التأملات.

فيما يتعلق بهذا الختام، موقفان ممكنان: يمكن أن نعتبره مثل عقلنة فكاهية، أو مثل بقايا شطر ثان للمحكي يمكن، إذا ما أمكن بناؤه من جديد، أن يكشف لنا ربما مفتاح سلوك أسطوري. إن ضمور المواد التي توجد رهن إشارتنا، المعرفة غير الكافية لعناصر النسق الميتولوجي تجعل إعادة البناء هذه مجازفة قوية. سنحاول، على الرغم من ذلك، أن نجمل الخطوط العامة، لأن حذف هذا الفصل سيعرض القراء الذين ليس لهم اتصال مباشر بالمصادر الليتوانية، للوقوع في الخطأ؛ من جهة أخرى، رهان محاولة إعادة البناء يعد كبيرا: يتعلق الأمر بالتساؤل ما إذا، انطلاقا من المعطيات البنيوية الوحيدة، كنا نستطيع أو لا نستطيع توقع نقطة اتصال تتحدد داخلها ألوهية ثالثة للربوبية الليتوانية (لقد سبق أن تم الإعلان على أن هذه الربوبية يجب أن تمتلك بنية ثلاثية، غير أن هذا الكلام يعتبر، عامة، مثل إبداع رومانسي). والحال أن فصلا فكاهيا يرمي إلى إحداث الخوف عند البطل وذلك بأن صب عليه، أثناء نومه، سطلا من الماء البارد، يتخذ دلالة جديدة، بمجرد أن، بدلا من أن نعالجه بشكل منفصل، ندمجه داخل جسد المحكي الأسطوري. انطلاقا من هنا، فعلا، الوصاية التي يحصل عليها البطل، مكافأة له على انتصاره على فلنياس، لاتمارس داخل المجتمع البشري، ولكنها تعبر، بالأحرى، سنرى ذلك، عن سلطته بصفته سيدا للعالم (الشمسي).

للعقد المختوم بالزواج، ينقص مكون من المكونات التعاقدية، المرسل: البطل يستمر، فضلا عن ذلك، في التماس الخوف، وهذا النداء، الذي يقدم مثل فكرة مهيمنة، هو الذي يجعل زوجته تقرر القيام بالفعل. بنت الملك تعد، نعرف ذلك، الموضوع الذي يفضي نقله إلى ختم العقد. غير أنها تعد، في الوقت ذاته، موضوع رغبة البطل، أي الممثل المجازي للمرسل، الذي هو سيد الخوف. إنها سلطة الملك الأسطوري، التي تعد منحدرة منه، هي التي يجب أن يعرفها البطل من أجل أن يضفي الشرعية على ملكه على الأحياء وأن ينجز العقد (الذي يتقدم على الشكل المعتاد المتبادل، حيث المكافأة تسبق القبول).

2.3. من يخيف البطل؟

لحد الساعة، لم نستعمل أي عنصر من عناصر السنن، لقد اكتفينا بتعميم المعطيات البنيوية للمحكي، وفق فرضية مفادها أن الفصل الذي يعد موضوع نظر، يشكل جزءا من محكي واحد ووحيد. لنستعمل الآن، القليل الذي نستطيع أن نعرفه.

بنت الملك تتصرف بناء على نصائح متسولة، واحدة من بين هذه الكائنات الضالة التي يتم من بينها في غالب الأحيان، تجنيد العرافين. الرؤية، القدرة على النظر الثاقب لكشف أسرار الحياة الثانية، يتصل بمجال المعرفة. هكذا، فبتبادل تلازمي(المتسولة هي العامل المساعد لبنت الملك، وهذه تعد تمظهرا للمرسل) نستطيع أن نعتبر أن المرسل– الملك هو العنصر الغائب في البنية الثلاثية:

إنه يمثل المعرفة إلى جانب الإرادة(التي يجسدها البطل الفاعل) وإلى جانب القدرة (وهي ذات طبيعة سحرية، و، بهذه الصفة، تعد الوجود بالقوة لفلنياس).

الاختبار الذي يخضع له البطل يجده، من جهة أخرى، نائما، بمعنى أنه يعد غير قادر على الحركة (وهو ما يجب أن يكون في طبيعته بصفته بطلا)، ومتمددا، هاتان الكلمتان، مجتمعتين، تكونان الحالة التي توافق، داخل عالم الأحياء، الحالة التي نعرفها سلفا في الموت: الراحة. إذا كان هناك اقتسام للكون، إذا كان البطل يعد سيد عالم الأحياء، وفلنياس سيد عالم الأرواح، عالم الأموات-الأحياء، يبقى للمرسل- الذي نبحث عنه مع البطل- عالم هو عالم الأموات، الذي يجب أن يكون له سيده هو أيضا. إذا كان فلنياس يتمظهر داخل عالم الأحياء من خلال حضور ليلي وصاخب، فإن مجال تدخل المرسل هو مجال النوم؛ ونعرف أن النوم يعد مترعا بالأحلام-حالة تعتبر، في أغلب الأحيان بواسطة المعتقدات اللتوانية، مثل حالة تعادل العرافة- يمكن بواسطتها أن نصل إلى أجزاء من المعرفة.

الحضور المجازي للمرسل داخل الاختبار، يتمظهر على شكل ماء بارد حيث، بناء على نصيحة المتسولة، يعج داخله بالأسماك الصغيرة أو بصغار الضفادع. إذا كان هذا الحضور من السهل تأويله مثل المبدأ الحيوي الذي يتعايش مع الماء البارد، فإن الموت يعد أيضا شكلا من أشكال الوجود(وتعتبر صغار الضفادع حاضرة هنا من أجل أن تشير إلى كل أشكال المسخ الممكنة)؛ برودة الموت تقابل حرارة الحياة. مادام أن الأرض والعالم تحت-أرضي، قد أسندا إلى فلنياس، وأن البطل، في الحالة التي يمكن أن يتماثل فيها مع بركوناس، بصفته ألوهية سماوية ونوعا من الأمر الحازم، يعد سيد النار، فإنه يبقى للمرسل مجال غير مسند: إنه مجال الماء.

ها هو الخوف، وقد تم تعرفه، الرعب المقدس أمام سيد الموت المتحقق، المرسل تم التعرف عليه، وقد قبل العقد الذي يمنح الشرعية لوصاية البطل على عالم الأحياء. تنظيم القدرة الإلهية يمكن أن ينهض، إذن، على توزيع ثلاثي وظيفي، في تعالق مع التمفصل إلى ثلاث صيغ متمايزة للأشكال الممكنة للوجود البشري، على صنافة للمعقول تنظم الحياة الزاخرة والمتحولة. حكاية البطل الذي لايخاف، تصبح، إذن، محكي تشييد النظام المقدس، الذي يعد، في الوقت ذاته، إلاهيا وبشريا.

لا نعرف نحن، أنفسنا، ما يجب التفكير فيه حول هذه الفرضيات. السارد- أو الناقل- لواحدة من بين هذه الحكايات، بروسي وطني، شجاع على طريقة القرن التاسع عشر، يختم المحكي، بالإشارة إلى أنه يوجد، للأسف، عدد كبير من الناس الأغبياء الذين يخشون الماء البارد. خوف طبيعي أم ثقافي؟

سيرة وحوار

حوار مع الباحث والناقد
الدكتور سعيد يقطين

حاوره: إدريس الخضراوي،
عبد اخالق عمراوي

تقديم

منذ العقدين الأخيرين من القرن الماضي برز الباحث الناقد المغربي سعيد يقطين في حقل الدراسات الأدبية العربية بوصفه من أكثر الباحثين قدرة على بلورة تصور جديد في الاشتغال على الأدب أتاح للنقد العربي أن يتخلص من سطوة القراءة اللانسقية التي هيمن عليها الانتقاء والتلفيق، ما مكنه من الكشف عن العوالم التي تفجرت آفاقها في الرواية العربية، وكذلك من إنجاز قراءة لماحة في التراث السردي العربي، مستندا في ذلك كله إلى منظور علمي رصين بصدد الموضوعات التي فكر فيها.

وإذا كان سعيد يقطين على مستوى هذا الدور يلتقي مع مجموعة من الباحثين الذين خدموا الثقافة العربية وأعادوا الاعتبار لعدد من الخطابات التي ظلت، لفترة طويلة، مهمشة أو خارج دائرة الثقافة المكرّسة، فإنه يتميز كذلك على صعيد الإضافة إلى هذا الإنجاز بالفعل على المستوى التربوي، من خلال الحرص على زرع هذه المعرفة في فكر وعقل جيل لتنتقل من جيل إلى جيل. يصاحب كل هذا جمع بين العلم والتواضع، ونبل في الشخصية وإسهام لا ينقطع يذكر.

وإذا كان الأستاذ سعيد يقطين قد أثرى الدرس الجامعي بمحاضراته، والساحة الثقافية المغربية والعربية بمشاركاته العلمية الرصينة والذائعة، فإنه ترك مشروعا علميا موثقا في كتب قيمة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب1985.
- تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير 1989.
- انفتاح النص الروائي: النص والسياق 1989.
- الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث 1992.

- ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن 1994.
- الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي 1997.
- قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية 1997.
- الأدب والمؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة 2000.
- من النص إلى النص المترابط 2005.
- السرد العربي: مفاهيم وتجليات 2006.
- مقاربات منهجية للنص السيرذاتي والنقدي. بالاشتراك مع محمد الداهي وميلود العثماني، « سلسلة المختار في تحليل المؤلفات « (السنة الأولى والثانية باكلوريا) 2007.
- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة رقمية عربية 2008.
- قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود 2010.
- رهانات الرواية العربية: بين الإبداعية والعالمية بالاشتراك مع محمد القاضي2011.

السرديات والتحليل السردي: الشكل والدلالة 2013.

■ **نص الحوار:**

- **سؤال:**

يدرك المتتبع لمشروعك العلمي النسقية العالية في معالجة الموضوعات، إن على مستوى التدرج في تناول هذه الموضوعات، أو على مستوى معالجة كل موضوع على حدة. كيف يقدم الأستاذ يقطين مشروعه السردي للقارئ العربي في إطار علاقة المنهج بالنص أولا، وعلى مستوى تصورك للمشروع العلمي عموما؟

- **الجواب:**

بدأ يتشكل عندي الإحساس بأهمية المنهج، في الحياة بصورة عامة، وليس فقط في دراسة الأدب، منذ أن كنت تلميذا في الإعدادي ثم في الثانوي. لقد بدأ اهتمامي بالتعليم، وأنا في الثالثة إعدادي، ولم يكن حلمي سوى أن أكون أستاذا للغة العربية. فكنت، وأنا أتابع درس الأستاذ، لا أكتفي بتدوين الإملاءات، أو تسجيل ملاحظاتي الشخصية في آخر الدفتر، ولكن أيضا كنت أهتم بالطريقة التي يدرسنا بها، متسائلا لماذا نعجب بهذا الأستاذ رغم زاده المعرفي القليل، ولا نُجِلُّ الآخر رغم تقديرنا لموسوعيته. وتبين لي أن الفارق لا يكمن في المعلومات، ولكن في طريقة تقديمها، أيضا. ولما كان من بين الأساتذة فرنسيون، كنت أعاين الاختلاف الكبير بين قراءتنا لجيرمينال وزقاق المدق. لقد كنا أحيانا نتوقف عند جملة في تحليل الرواية الفرنسية عدة ساعات، ونحن نتأملها بلاغيا وجماليا، ومعجميا، وننظر في دورها في بناء النص. وكانت أستاذة التاريخ والجغرافيا، وكانت فرنسية أيضا،

تقول لنا: إنها لا تعرف متى توفي نابليون بونارت، ولا يهمها ذلك، لأن هذه المعلومات يمكن العثور عليها بسهولة من خلال البحث التوثيقي. وما يهمنا هو التفكير في الحدث التاريخي. وأتذكر أننا قضينا ساعة كاملة، نقدم افتراضات عن سؤالها: لماذا بنى المولى إدريس فاس في البقعة التي بناها فيها؟ وكان العكس في التحليل العربي. فتبين لي الفرق الشاسع بين المنهجية المتبعة في قراءة الرواية الفرنسية، أو التحليل التاريخي، والاضطراب والفوضى في قراءة محفوظ. وتأكد لي الأمر نفسه بالرجوع إلى المصادر العربية والفرنسية. فانتهى إيماني إلى ضرورة الأخذ بالمنهج في الحياة والأدب، لأن الأدب حياة. وكما أتعلم قراءة الرواية، أتعلم قراءة الخبر الصحفي، وغيره،،، فكانت قراءاتي الفلسفية وفي العلوم الإنسانية التي شغفت بها كثيرا، خاصة ما اتصل منها بالإبستيمولوجيا، تعمق هذا التوجه. ولذلك حرصت في تدريسي للغة العربية وآدابها، وفي قراءتي للأعمال الأدبية ألا أقف على المضمون من خلال استخراج الفكرة الرئيسة والأفكار الأساسية، ولكن البحث عن طريقة التفكير والكتابة لأن هذا هو ما يتميز به الناس والأدباء. ومن هنا صرت أميز بين الطرائق والمناهج، وكان اللجوء إلى الفكر العلمي وإجراءاته وأسئلته منطلقا في كل أعمالي التي كان يحددها مشروع يستند إلى أرضية محددة، وأسئلة ملموسة.

- سؤال:

بذلت جهدا كبيرا في وصل النقد الأدبي العربي بنظرية الأدب الحديثة، خصوصا السرديات. كيف تقيمون علاقة النقد الأدبي العربي بهذه العلوم؟

- الجواب:

منذ أن تكون النقد الأدبي العربي الحديث، مع ما يعرف بعصر النهضة، حسم علاقته بالعلم، واعتبره منافيا للأدب ونقيضا له. وأن الأدب لا يمكننا أن ندرسه ونبحث فيه إلا بعدم التقيد بما يمت إلى العلم بصلة. هذه هي الخلاصة التي تشكلت لدي، وأنا أتابع الكتابات النقدية العربية. لقد اعتبر النقد فنا وعلما في آن واحد، وما هذا سوى تلفيق وجمع بين النقيضين. لذلك لم نحقق فنيته ولا علميته. وبقي ممارسة كتابية تعتمد الحذلقة والترقيع والجمع بين انفعالات الناقد مع النص وانطباعاته حوله، ومواقفه منه، مع محاولة ضم أفكار ومفاهيم من أمشاج نظريات غربية لإعطاء مسحة مميزة للنص النقدي. وبذلك ظلت ذاتية الناقد محددة لموضوعية علاقته بالنص الأدب، وكان ذلك عائقا دون تطور فكرنا الأدبي على المستوى المعرفي. يبدو هذا بجلاء في قيامه على القطيعة وعلى غياب التراكم.

وحتى في الحقبة البنيوية التي ظهر فيها علمان أدبيان: البويطيقا والسيميائيات الأدبية، بقينا لمدة طويلة نتعامل معهما بدون تمييز، وبالوعي السابق نفسه. فلم نسهم في تأسيس هذين العلمين في

تربتنا العربية. بدأت تتغير الأمور الآن نتيجة الإصرار والتحدي الذي برز في مشروعي السردي، وفي أعمال سعيد بنكَراد المختلفة. وما تزال إشكالية المنهج من أكبر القضايا التي يعاني منها الأساتذة والباحثون الشباب، وفي الوطن العربي كله، إذ يجدون صعوبات لا حصر لها تتعلق بالمنهج. لذلك يمكنني القول عن دراية ومتابعة، بأن عندنا نقدا، ولكن بدون رؤية منهجية.

بالنسبة لي كان اختياري للسرديات أساسا مشروعا يرمي إلى تعزيز العلم في دراسة الأدب، بناء على أسئلة محددة ،ونابعا من مقاصد ملموسة. وهذا هو رهان تطوير الوعي بالمنهج في حياتنا وإبداعاتنا المختلفة. ولهذا السبب أيضا، كان انتقالي إلى الاستفادة من التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل يجد جذوره في ذاك التصور والاختيار، بينما ما يزال العديد من النقاد من جيلي ومن السابقين عليه، بل وحتى من اللاحقين، يرون في ذلك انحرافا في الدرس الأدبي؟

- سؤال:

بالرغم من قراءاتكم واستيعابكم الجيد لمجمل الدراسات النقدية الغربية في مجال السرديات، إلا أنه يلاحظ إعجابكم وانجذابكم الشديد لمشروع جيرار جنيت. ما الذي يميز هذا المشروع؟ وما أبرز تأثيراته في الدراسات السردية العربية؟

- الجواب:

وأنا في مرحلة متابعة الإنجازات البنيوية في دراسة الأدب في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات تعلمت الشيء الكثير من بارث الذي أعتبره الأب الروحي للبنيوية، وفيلسوفها الكبير. لقد زرع «المشاريع» المختلفة في حقول الدراسات الأدبية واللغوية والإنسانية، ولم يترك مجالا لم يضع فيها «معلمة» تؤهله للتطور. ويمكنني قول الشيء نفسه عن جاكبسون الذي أعطى الشيء الكثير للدراسات اللسانية والأدبية بصورة خاصة. لقد ساهم كل من بارث وجاكبسون في وضع الإطار العام للدراسة والتحليل. وجاء غريماس وجنيت ليؤسس كل منهما مشروعا خاصا. وكنت أرى في غريماس الممارسة العلمية الدقيقة المستندة إلى المنطق والرياضيات وتوليد المفاهيم الجديدة في مجال دراسة العلامات. أما جنيت، فقد رأيتني أكثر ميلا إليه، لكون أساس خلفيته هو البلاغة ونظرية الأدب، أي أنه أقرب إلى مشروعي المتصل بدراسة الأدب في انفتاحه على الحقول الأخرى.

إن قراءة أعمال بارث وجاكبسون وغريماس وجنيت لا تتيسر للجميع. فهي دقيقة وجديدة وعميقة. ولذلك أعتبرهم رواد الدرس اللغوي والأدبي الجديد. أما تودوروف وبريمون وكورتيس وسواهم فلم يكونوا سوى مبسطين للاجتهادات التي أقامها أولئك الأعلام بصورة أو بأخرى. كان انجذابي إلى جنيت، رغم صعوبة قراءته، بالمقارنة مع تلميذه تودوروف مثلا، أن لغته قوية،

وأسلوبه جزل، وله قدرة على التحليل والتركيب، وتوليد المصطلحات، وتجديد الرؤية إلى البلاغة ونظرية الأجناس والتفاعل النصي. لذلك نجد كل كتاب من كتبه اختراقا لمسافة جديدة يطور فيها التصورات، في ضوء قراءة عميقة للمنجزات السابقة. كما أنه صاحب مشروع متكامل ومتطور. فمنFigures الأول 1966 إلى الخامس 2002، وانتهاء بـEpilogue 2014، ومرورا بـMétalepse 2004، ظل جنيت يفتح مجالات للتفكير والبحث.

لقد تم اختزال جنيت في الكتابات العربية في تصوراته عن المتعاليات النصية، أو ما كان يسمى التناص قبله، والعتبات. لكن مؤلفاته تتعداها إلى الفن والجماليات بصورة عامة، لقد كتب عن المعمار والتشكيل والسينما،،، انطلاقا من التصور نفسه. لذلك لا غرابة أن نجد بارث عندما قصده تودوروف مسترشدا، دله على جنيت حيث سيجد بغيته. وفعلا صار تلميذا نجيبا ساهم معه في المجلة ومنشوراتها. لكن الشيخ واصل مسيرته في الوقت الذي انحرف تودوروف إلى التأمل المفتوح للفكر وأسئلة الواقع، فلم يصبح سوى واحد من كل الذين يكتبون في كل شيء.

اعتبر بارث جيرار جنيت «حفيد أرسطو». وفعلا لقد استطاع أن يجدد «البويطيقا»، وينقلها من مجالها التقليدي (الشعر) الذي اهتم به أرسطو، إلى مجال «السرد» الذي قيض له جنيت «السرديات» علما متكاملا، جعل من المستحيل الحديث عنها دون الانطلاق منه. ولا يسعني سوى الاعتراف بأثر جنيت في تكويني الأدبي والسردي، ولم تكن علاقتي به تقف على حدود ترداد مقولاته، ولكن اتباع طريقته في التفكير، والروح العلمية التي يستند إليها في مقاربة الموضوعات التي يعالجها.

- **سؤال:**

من يتأمل وضع السرديات اليوم، يجد أنها تتجه نحو منهجية مركبة عابرة لعلوم وتخصصات مختلفة. هل لكم أن تقربوا القارئ المغربي والعربي من هذا الأفق؟

- **الجواب:**

هذه هي طبيعة التحولات التي لا يفطن لها الكثيرون من المشتغلين بالنقد الأدبي العربي. فهم يتعاملون مع النظريات التي يستخدمونها على أساس أنها، أحيانا، قابلة للاستعمال، في وقت، وغير قابلة للصيانة أو الإصلاح، أي للرمي (Jetable) في وقت لاحق، في كل الأحايين. يكمن السبب في ذلك في كون تعاملهم يرتهن إلى اللاعلم، ولذلك يؤمنون بالبعديات، والنهايات، وليس بالاستمرار والتطور. وفي قراءة لي قيد الإعداد للنشر لمسار النقد الأدبي الغربي والعربي، تبين لي إبستيمولوجيا، أن المعرفة تبدأ موسوعية، ثم تنتقل إلى الاختصاص، الذي ينتهي إلى تداخل الاختصاصات وتعددها، ثم من جديد إلى الاختصاص، وهكذا دواليك. وخلال قراءاتي للبنيوية، وقد وصلت إلينا، في الثمانينيات، وهي قيد التحول، تبين لي ذلك، ولهذا ميزت في أواسط الثمانينيات بين السرديات

«الحصرية» والتوسيعية. لقد صارت السرديات الحصرية، وهي التي وضع جنيت أسسها سنة 1972، «كلاسيكية» الآن. ومنذ أواسط الثمانينيات بدأت تتغير وتنفتح السرديات التوسيعية، حتى صرنا الآن (صاروا في الحقيقة) يتحدثون عن «السرديات ما بعد الكلاسيكية» في الدراسات السردية المعاصرة.

إن السرديات التوسيعية أو ما بعد الكلاسيكية صارت تتجه إلى الانفتاح على النفسي والاجتماعي والسياسي،،، أي على العلوم الإنسانية والاجتماعية والتكنولوجيا الجديدة. كما صار المشتغلون بتلك العلوم يقيمون علاقات قوية مع السرديات الكلاسيكية. أما عندنا فقد تم «تجاوز»ها، وصار القول الفصل هو التسليم ب»نهاية السرديات»، وعلينا الانتقال إلى النقد الثقافي والتأويل... ولا غرو في ذلك بالنسبة إلي، لأنهم لم يكونوا قط سرديين، وهم يشتغلون بالسرد، ولا شعريين وهم يحللون الشعر، ولكنهم كانوا نقادا لا علاقة لهم بالمنهج ولا بالعلم. في التفكير الإيديولوجي يمكن للمرء أن يغير معطفه، وينتقل من ماركسي يؤمن بالأممية، إلى عرقي يؤمن بالصفاء العرقي، أو من النقد ال»بنيوي» إلى «الثقافي». أما في العلم، فلأنه يتطور، فلا يمكن للعالم إلا أن يواصل الاشتغال، متجها من... إلى... مسار آخر في صيرورة البحث المتواصل، والقابل للتراكم.

- سؤال:

قدمت الدراسات السردية العربية مشاريع رائدة شكلت علامات فارقة في المشهد العربي، لكن تبقى جهودا فردية، وباعتباركم أحد المختصين في هذا المجال ما سبب غياب روح البحث الجماعي عند النقاد العرب؟

- الجواب:

أقر أولا بأن الدراسات السردية العربية، في الغالب، لم تكن «دراسة» سردية إلا من خلال اشتغالها بالسرد، وبتوظيف مفاهيم سردية. أؤكد هذا لأني أعطي لمفهوم «الدراسة» دلالة تتصل بالتحليل والمنهج، وكل ذلك يتصل بالعمل العلمي. ما مورس عند العرب لم يتجاوز «النقد السردي» بالمعنى العام والمبهم لكلمة النقد، وقد نقلت حاليا إلى «الثقافي»، في حين أن الدراسات الثقافية تتأسس على مقاربات تأخذ بأسباب البحث العلمي المؤسس على إجراءات ومبادئ.

يهيمن العمل الفردي، ويغيب البحث الجماعي للسبب الذي نتحدث عنه دائما هو غياب «المشروع العلمي» في التصور والعمل. ولذلك ظل «النقد» هو السائد والمهيمن. النقد، بالأساس، ممارسة فردية، ترتهن إلى الذات والذوق،،، وما دمنا لا نؤمن بالعلم، سيظل عملنا نقديا، ومقارباتنا أبعد ما تكون عن العمل الجماعي. وأي ذات، مهما كانت، حين لا تشتغل وفق تصورات محددة وفق مبادئ التفكير العلمي ومبادئه، فإنها تقبل الانتقال من مجال إلى آخر، ومن إيديولوجيا إلى أخرى،

بناء على قناعات شخصية، لا يمكن لأي كان أن يناقشها أو يتدخل فيها. أما في الممارسة العلمية فالأمر مختلف.

- سؤال:

يثير واقع النقد الأدبي في العالم العربي مجموعة إشكالات تتعلق بالمصطلح. فالاختلاف والتباين بين الباحثين على هذا المستوى يجعل مهمة الناقد تستند إلى أرضية قلقة هشة. ما هو برأيكم السبيل إلى معالجة هذه المشكلة؟ وكيف تتصورون تطبيق ما ترونه حلا؟

- الجواب:

إن جزءا أساسيا من الجواب عن هذا السؤال يتعلق بالسابق، وننسب إليه التفسير نفسه. إننا حين لا نشتغل بالمفاهيم وفق المنطلقات نفسها، لا يمكن إلا أن نختلف بصددها، وبترجمتها. فهناك من يتعامل معها على أنها مفردات معجمية. وهناك من يضعها في سياقها النظري، ويفهمها في ضوء التصور المنطلق منه. لذلك لا يمكن الحديث عن «توحيد» المصطلحات، ولكن يجب أن ينصب على كيفية فهمها فهما ملائما للإطار النظري التي توظف في نطاقه. وما دمنا لم نؤسس علوما أدبية، ونتناقش بخصوصها نقاشا علميا، سيظل كل واحد «ذاتا»، تفهم الأشياء على طريقتها. ويعتبر ذلك اجتهادا شخصيا. وبذلك لا يمكننا التلاؤم على فهم مشترك للمفاهيم والمصطلحات.

- سؤال:

رغم التراكمات التي تحققت على مستوى البحث في الأدب وكذلك على صعيد الوعي به، فإن المطلع على بعض الخلاصات المنجزة حول النقد العربي يلمس نوعا من عدم الارتياح لما تحقق. ما رأيكم في هذا التقييم؟

- الجواب:

أتفق على هذا التقييم. إن فكرنا الأدبي لا يتطور، ولا يراكم تجارب قابلة للتحول. وهذا مصدر عدم الارتياح الذي يجب أن نفهمه على أنه البحث الدائب عن اجتهادات الآخرين من أجل تعريبها ونقلها إلى فضائنا الثقافي، فلا تجد لها مصداقية في التحليل ولا في التأويل، لأنها لا تأسس على رؤية دقيقة للأشياء... إن التراكمات كمية فقط، ولكنها متشابهة، وتختلف حسب درجة اللغة المقدمة بها تلك التراكمات، وليس حسب ملاءمتها للنص المشتغل به. ولذلك فهي لا تقدم معرفة جديدة تتصل بعلاقتنا بالنص والحياة والتاريخ،،، لذلك نجد التكرار والاجترار، وليس الإبداع والتطوير.

- سؤال:

شكلت الرواية المغربية في الآونة الأخيرة طفرة نوعية جعلتها دائمة الحضور والتألق في المحافل الدولية، وباعتباركم كنتم ضمن هيئة التحكيم في جائزة البوكر العالمية للرواية العربية، وفي عدد من لجان الجوائز العربية والدولية،. ما المسار الذي تقطعه الجائزة قبل الوصول إلى الإعلان عن الفائز؟ وما معايير تقويم الأعمال المرشحة؟

- الجواب:

الفوز بالجوائز رهين بنوعية اللجان، والمعايير التي تعتمدها. ولا يمكن لهذه المعايير أن تتوحد. تتدخل هنا ميولات الأعضاء وثقافاتهم ونزعاتهم. فمن يميل إلى الرواية ذات البناء التقليدي، القائم على الحبكة، وعلى الشخصيات المؤسسة على التقاليد الروائية، ينتصر أكثر لهذا النوع. والعكس. كما أن هناك من يغلب الموضوع وراهنيته، ومدى حساسيته... وهكذا دواليك. ومعنى هذا في تقديري غياب تقاليد ثقافية مشتركة للسبب الذي أوضحته أعلاه. إن واقعنا يحبل بالتنوع والتعدد حد الفوضى التي لا تجعلنا قادرين على تمثل الأشياء وفق معايير وضوابط موحدة. ولذلك فالفوز بالجائزة في الوطن العربي لا يدل دلالة قوية على قيمة العمل في أغلب الأحيان. ولذلك ترى العديد من الأعمال الفائزة لا تحظى بمقروئية هامة بعد إعلان النتائج، إلا نادرا. وعندما ننظر في الجوائز الفرنسية مثلا، نجدها بدورها لا تخلو من الأهواء، ولكن بصفة عامة، نجد المعايير المحتكم إليها تصب في اتجاه تطور الذائقة الفنية والأدبية، ولذلك نجد الأعمال الفائزة تحقق أعلى المبيعات، وذلك لطابع المصداقية التي تتميز به أعمال اللجان.

تجربة الجوائز في عالمنا العربي ما تزال فتية، وهي تعكس واقعنا الفني والأدبي، من جهة، ومن جهة ثانية تجسد التصورات السائدة على مستوى تمثل الأعمال وتقييمها. وكلما تطور وعينا النقدي أمكن تجديد القراءة والوعي بقيمة النصوص الفنية والجمالية.

- سؤال:

الأستاذ سعيد يقطين أنتم من القلة االقليلة التي تشتغل على الأدب الرقمي في العالم العربي. ما سر هذا الحضور الباهت للدراسات العربية في هذا المجال؟ وما الإضافة النوعية التي يمكن أن يقدمها لتطوير الدرس الأدبي العربي؟

- الجواب:

الأدب الرقمي وليد تطور الوسائط. ومع ظهور التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل كان لا بد أن تتغير صورة العالم، ونظرة الإنسان إلى نفسه وعلاقاته. كما أن هذا التغيير مس أشكال إبداعاته وأنماط تلقيها. وببروز الوسائط المتفاعلة ظهر إبدال جديد يقوم على التفاعل بين الإنسان والآلة، أو بين الذكاء البشري والذكاء الاصطناعي. هذا التفاعل قارب المسافات بين الناس، وهدم،

إلى حد ما، الحدود التي كانت قائمة بين الأمم والشعوب بصدد المعلومات التي صارت مشتركة بين الناس رغم تباعد المسافات واختلاف الثقافات.

إننا أمام عصر جديد بكل المقاييس والمعايير. وتعتبر الثورة الرقمية أهم من ثورة غيتنبرغ مع الطباعة، وفي الوقت نفسه تناظرها من حيث درجة تأثيرها في تاريخ البشرية. تماما كما حصل مع اكتشاف الأبجدية والكتابة. يستدعي العيش في عصر جديد معرفة التحولات التي أحدثها والانخراط فيها بهدف المواكبة وتحقيق التطور.

لقد ساهمت الثورة الرقمية، على المستوى العربي، في جعل القارئ العربي قادرا على امتلاك أمهات ذخائر التراث العربي التي كانت سابقا وقفا على فئات محدودة جدا. كما أنها جعلت بإمكان أي واحد التواصل مع أي كان في مكان. وهذا التواصل هام جدا لاكتساب خبرات وتجارب مختلفة. كما أنها أتاحت لأي عربي أن يعبر عن نفسه بمنأى عن الوسائط التقليدية التي ظلت حكرا على فئات من العاملين بالقطاع الإعلامي أو بعض المثقفين. وقِسْ على ذلك مما بات معروفا للجميع.

أما على المستوى الثقافي والأدبي، فيمكن اعتبار عملية الترقيم تسهم مساهمة جلى في توفير النص التراثي، وجعل التعامل معه متيسرا بصورة مختلفة عن الكتاب الورقي. ولا شك أن الإبداع الأدبي سيستفيد من الوسائط المتفاعلة بجعله ينفتح على آفاق جديدة، تتيح عملية التواصل بشكل لم يتحقق سابقا. أما الدرس الأدبي فسيغتني بدوره بانفتاحه على العلوم المختلفة، وعلى العلامات غير لغوية. أي أن الدرس الأدبي سيتغير ليتلاءم مع طبيعة النص الجديد الذي سيوظف فيه الصوت الصورة،،، وكل ذلك سيجعلنا أمام ممارسة نقدية جديدة ومختلفة. وسيؤدي ذلك إلى بروز «بلاغات» جديدة تتعدى تلك التي ارتبطت ردحا طويلا من الزمن باللغة. وإذا لم يتم التهيؤ لذلك بامتلاك الأدوات العملية والعلمية الملائمة، سيكون النقد الذي نمارسه الآن قاصرا عن الإحاطة بمختلف جوانب النص الجديد.

- سؤال:

للسرديات حضور قوي في الجامعة المغربية والعربية، ولكم تجربة طويلة في هذا المستوى. كيف تقومون هذا الحضور شكلا ومضمونا؟

- الجواب:

يتطور الاهتمام بالسرد في الوطن العربي بصورة كبيرة. لكن المناهج السردية لم تتطور بشكل مواز. فالطالب لا يجد في أغلب الجامعات العربية مقررات خاصة بالسرديات أو السيميائيات الحكائية. إن ساعتين لا تكفي في مرحلة الإجازة لتكوين معرفة دقيقة بأي من العلمين. كما أن ما يقدم للطالب

في مرحلة الماجستير غير كافية. لذلك يجد من يسجل الدكتوراه نفسه، وهو يريد الاشتغال بأحد هذين العلمين أمام ضرورة التكوين الذاتي. وعندما تعوزه اللغة الأجنبية، حيث كثرة المراجع، لا يلفي نفسه إلا أمام ترجمات قليلة وناقصة، وكتبا لا تسعفه في تدقيق أدواته وإجراءاته. فيكون عمله تكرارا مبتسرا لما أنتج قبله. هذا الوضع يجعل من الصعوبة بمكان الحديث عن «سرديات» كيفية قابلة للتطوير. لذلك أعتبر كثرة الأعمال التي تصب في اتجاه السرديات كما زائدا لأنها لا تضيف شيئا إلى النظرية، وإن كانت تنوع على النصوص المتناولة.

- سؤال:

ارتباطا بالدرس الجامعي دائما، نعرف أنكم درست السيميائيات إلى جانب السرديات لسنوات طويلة. أي استفادة كانت للسرديات من الدرس السيميائي؟

- الجواب:

في البداية كنت حريصا على الاشتغال بالسرديات بمنأى عن السيميائيات لأني كنت أرى الخلط كبيرا بينهما في الكتابات السردية العربية. ورغم صلتي الوثيقة بالسيميائيات التي بدأت بتدريسها خلفا لأستاذي محمد مفتاح منذ بدايات التسعينيات، فإنني لم أمزج في أي من أعمالي ما يتصل بها. وحتى عندما تعاملت مع سوسيولوجيا النص التي حاول بيير زيما إقامتها على خلفية سوسيولوجية وسيميائية، في كتابي انفتاح النص الروائي (1989)، استبعدت البعد السيميائي، الذي اشتغل به، وعملت على إقامة سرديات سوسيولوجية، أو اجتماعية في انسجام تام مع التصور السردي الذي آخذ به. لكن تطور المشروع النظري الذي انطلقت منه لبناء سرديات متكاملة، جعلني في قال الراوي، أقول بضرورة الاشتغال بما أسميته «سرديات القصة»، ولم يكن أمامي سوى المنظور الذي اشتغل به غريماس على المادة الحكائية، أو المدلول الحكائي الذي فضلته على طريقة كلود بريمون، وسواه من السرديين الذين اشتغلوا بالمادة الحكائية أو القصة، مثل ميك بال، وشلوميت كينان،،، لأني رأيت في عمل غريماس عملا علميا متكاملا. ولأني منطلقاتي سردية، فإنني كنت أمام ضرورة السؤال عن الكيفية التي أستفيد فيها من السيميائيات الحكائية بالصورة التي تضمن الانسجام التام مع السرديات، وخاصة «سرديات الخطاب»، فكان أن حددت القصة بما يتلاءم مع تحليل الخطاب، وقدمت الخطاطة الحكائية التي حللت بواسطتها «البنيات الحكائية» في السيرة الشعبية. وكنت في هذا النطاق أستلهم الطريقة التي اشتغل بها غريماس، وليس أدواته ومفاهيمه، لأني كنت شديد الحرص على تحقيق قدر من الملاءمة العلمية في العمل الذي قمت به.

- سؤال:

ما تقويم الأستاذ يقطين للجهود الإبداعية والنقدية والتعليمية للسرديات في المغرب والعالم العربي؟

- **الجواب:**

أرى أن هذه الجهود تتطور، لكن تطورها بطيء، وغير مضمون النتائج لأسباب كثيرة، لعل أهمها غياب الحوار والنقاش الجاد بين المشتغلين بالأدب والثقافة. وغياب الحوار لا يمكنه إلا أن يضخم الفردية في العمل. فيكون ثمة مطلب واحد، عند كل مشتغل، وإن كان مشروعا، هو التميز وفرض الذات. لكن ذلك لا يمكن أن يطور الإبداع أو الدراسة. أفرح كثيرا عندما أجد كتبا أو مقالات جيدة لشباب يسيرون في الاتجاه الذي حاولنا إقامته، وأُسَرُّ أكثر عندما ينجح أحدهم في تطوير إمكاناته، وتقديم وعي جديد بالممارسة الإبداعية والثقافية، فأرى أن المستقبل مفتوح على التطور. ولو كانت بنيات العمل الجماعي متوفرة، والإيمان بروح البحث العلمي سائدا، لاختصرنا المسافات، وأقمنا تصورات لا تقل أهمية عما نجده في الدراسات الأجنبية. لقد بدأ مع الزمن، تجاوز الكثير من الحساسيات التي عانى منها جيلي، والسابق عليه، لأسباب إيديولوجية وشخصية، لكن الأخذ بأسباب البحث العلمي كفيل بوضع حد لكل الحساسيات المقيتة والقاتلة، وإقامة علاقات جديدة يسودها الحوار والنقاش المؤسس على خلفيات محددة وملموسة. وهذا هو الرهان الذي يجب العمل من أجله لفائدة المستقبل لتكون تلك الجهود مثمرة وفعالة.

- **سؤال:**

هل اكتمل المشروع العلمي كما تصوره وأنجزه الأستاذ يقطين؟ أم لا زالت له آفاق أخرى؟

- **الجواب:**

من أهم سمات أي مشروع أنه لا نهاية له. لذلك كان الأحرى أن يكون السؤال: هل ابتدأ مشروعك أم أنه ما يزال في مرحلة ما قبل الصفر؟ وهنا يمكنني أن أقول لك صادقا: لقد ابتدأ، وبدأ الكثيرون يسيرون على منواله. وفكرت كذا مرة في العمل على تأطيره من خلال بنيات للبحث تضم باحثين من المغرب والجزائر وتونس وليبيا وموريتانيا واليمن ومصر والسعودية... لكن ظروف عملي الخاصة، ومحاولاتي تطويره من خلال أبحاث تلامس جوانب كثيرة منه، إضافة إلى التعقيدات الإدارية، تحول دون تحقيق ذلك، وجعل تأطيره مؤجلا. لكن الفكرة ستظل قائمة. ويمكن اعتبار سلسلة «السرد العربي» من خلال منشورات «رؤية» المصرية جزءا من هذا المشروع. ينقص المشروع عملان أعمل على إنجازهما منذ مدة. أولهما : تتمة «قال الراوي»، وذلك من خلال تطوير «تحليل الخطاب السردي» و«تحليل النص السردي»، عبر تناول «البنيات الخطابية والنصية في السيرة الشعبية». إن كتاب «وقال الراوي» وهو قيد الإعداد سيكون امتداد وتطويرا ل«تحليل الخطاب» (1989) و«انفتاح النص» (1989) من جهة، ول«الكلام والخبر» (1997) و«قال الراوي» (1997) من جهة أخرى. أما الثاني فسيكون حول «الأدب الرقمي»، وفيه محاولة لاستكمال العدة النظرية،

لتطوير السرديات الرقمية، بما هي جماع المنجزات السردية المختلفة التي تستجمع مختلف العلامات سواء كانت لغوية أو غير لغوية. ها أنت ترى أن المشروع ما يزال في بداياته، ونعول على الأجيال القادمة بقصد العمل على استكماله إذا رأت فيه ما يتلاءم مع احتمالات التطور. وكل أملي أن تكون المحاولات التي قمنا بها تصب في المسار القابل للتطوير والإغناء.

كلمة أخيرة

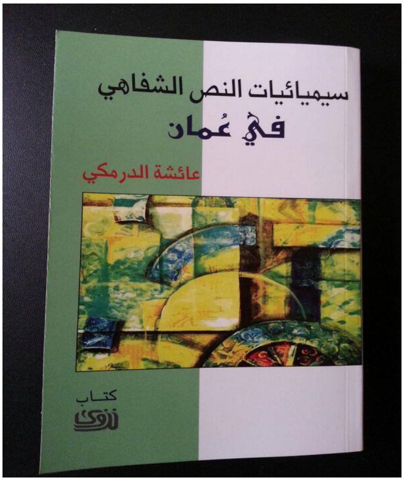
نرجو لك التوفيق والسداد، ونشكرك على أريحيتك وسعة صدرك التي هيأت لنا هذا الحوار العلمي معك. ونرجو أن تواصل دعمك لنا نحن الذين تلمسنا المعرفة في حجرات الدرس على يدك ويد أساتذة أجلاء مثلك. وتلمسناها من المشاريع العلمية التي أنجزتموها.

*** بدوري أشكركم، وأتمنى للمجلة كل التميز والجدية والجدة والتوفيق.

محور قارئ وكتاب

سميائية النص الشفاهي
في عمان لعائشة الدرمكي

عبد العاطي الزياني[418]



تستمد الإنسانية من الذاكرة الشعبية قدرا وافرا من مقوماتها الروحية وقيمها الخلقية ووعيها المشترك، بسبب رسوخ تقاليدها ومحفوظاتها الجماعية. مما يضمن استمرار هاته الذاكرة عبر العصور عن طريق قدرات الحفظ الجماعي وتكراره في شروط احتفالية أو من خلال إمكانات إعادة إنتاج المحفوظ بتجديده بالإضافة أو التعديل مع الحفاظ على حيويته ووظيفته وفاعليته، وهذا أمر تسمح به الذاكرة والحفظ والرواية الشفاهية.

وغير خاف أن الشفاهية هي خلفية الذاكرة الشعبية وصيغتها الخطابية، حيث إنها أصل التواصل الإنساني العام، ولذلك وجب أن يعقل هذا البعد الشفاهي التوثيق والجمع والصيانة لتظل طبيعته مشعة الشفوية صونا للذاكرة التي هي عمق التراث الثقافي وأساسه الزاخر لارتكازه عليها، ولعل هذا ما حذا بالدراسات المعاصرة للاهتمام به -مبكرا- جمعا وتوثيقا في مراكز ومتاحف في الدول المتقدمة.

فانتقل هذا الأمر إلى بلادنا العربية بشكل متأخر ومعزول في الأغلب الأعم، ولذلك فقد بقيت دول أخرى خلوا من هذا، وعانى التراث الثقافي من إهمال شديد وما يزال، وظلت الجهود فردية بدون دعم، وينطبق هذا الأمر على دولة سلطة عمان، كما أقرت بذلك الباحثة عائشة الدرمكي في كتابها «سميائية النص الشفاهي في عمان « الذي جاء لبنة في هذا الباب لتلبية حاجات ماسة في الواقع العماني، حيث يزخر البلد بموروث غني وثري وما يزال قيد التداول، رغم ما يعانيه من هجوم من أشكال وافدة، ومن تشويه طارئ بسبب أشكال التهجين الثقافي التي باتت قدرا لكل أشكال التراث العربي.

(418) أستاذ باحث بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين انزكان

وقد سعت الباحثة في كتابها إلى دراسة نماذج علمية من نصوص الأدب الشفهي العمانية، حيث اعتمدت الرؤية السميائية علميا لرصد وتتبع العلامات التي أنتجها الإنسان العماني من خلال جسده ولغته وأشيائه ومكانه وزمانه، وعملت -على طول الكتاب- على تعريف القارئ بوظيفة العلامات والقوانين التي تتحكم بها كالأزياء والحكايات والأزجال والطقوس والاحتفالات.

صدر «سيميائيات النص الشفاهي في عمان» لعائشة الدرمكي. كتابا ضمن سلسلة «كتاب نزوى». العدد الثامن عشر. أبريل 2013م.

وتوزعته خمسةُ فصولٍ:

- الفصل الأول: ترميزات العلامات الملبسية للفنون الشعبية في عمان،
- الفصل الثاني: سيميائيات الخطاب الأسطوري لفن النيروز في التراث الثقافي العماني.
- الفصل الثالث: سيميائية الكون/ حكاية الخسوف في التراث العماني أنموذجا.
- الفصل الرابع: الرمز في الحكاية الشعبية العمانية.

الفصل الخامس: سيميائية التواصل اللمسي في الخطاب الحكائي).

وصدَّرَت الباحثة عملها بتقديم، عدته مدخلا يناقش التعالقات التي ينسجها النصُّ الشفاهي مع علم السيميائيات.

لا تتعلق المادة الخام للكتاب بموضوع المتابعة بما هو مدوّنٌ من ثقافةِ وتراثِ العمانيين؛ إنما ما كان وظَلَّ مجردَ نتاجِ شفاهي. وللمحافظة على هذا الموروث تقترح الكاتبةُ التعاملَ معه من زوايا متعددة، تضمن له الاستمرارية، وتجعل منه ركنا أساسيا في التعريف بحضارة البلد العماني العريق، «إذ لا قديم يستطيع الاستمرار دون فعل التجديد فيه، وإعادة الإنتاج لمواده وعناصره ومقوماته. وهو الأمر - تضيف الكاتبة - الذي تسمح به الذاكرةُ والحفظُ والروايةُ الشفاهية، ولا يسمح به المكتوبُ إلا عن طريق التأويل»[419].

قي أُفُقِ إنتاج مدونةٍ مكتوبةٍ لزم أن يتم توثيق كل ميراث البلد، ليستطيعُ من خلالها كلُّ متتبع للشأن العماني أن يَتعرَّفَ عن: كيف عاش ويعيش العمانيون؟. كيف فكروا ويفكرون؟. كيف أنتجوا وينتجون؟. كيف بنوا حضارتهم وما زالوا يبنون؟.

تعتبر الكاتبةُ المدخلَ السيميائيَّ المنفَذَ الوحيدَ الذي ييسر إنتاج معرفة بالرموز والعادات والأفعال الاحتفالية، خاصة وأنه العلمُ الذي يُعنَى بالعلامات في أشكالها المتعددة، (وبالأساس)

(419) **عائشة الدرمكي**. سميائية النص الشفاهي في عمان. ص 12.

«يُعنَى بالثقافة الإنسانية بما تمثله من أنظمةٍ تشتغل بوصفها علامات ذات معان ودلالات قابلة للتأويل»[420].

ولعل الكلامُ ضمن الكتاب عن الجانب الشفاهي في الثقافة العمانية (وفي كل الثقافات) لا يعني ورودَ حدودٍ فاصلةٍ بينه وبين الكتابة، ذلك أن الكاتبةَ تُوسِّعُ من دائرة الأدب الشفاهي لتجعلَ منه ما يكون متداوَلاً من حيث الاستعمالُ بين الناس، وإن كان في أصله مكتوبا، بل إن الشفاهي فعلا، هو المُعطى المكتوب بالقوة. تقول الكاتبة: «إن التدوين والكتابة ليسا بالضرورة نَسْخا وإلغاء للصفة الشفاهية، ففي كثير من الحالات كان الشفاهي وسيلة لحفظ المكتوبِ نفسِهِ، وتوفير شروط أفضل لإذاعته وتعميمه» [421].

يُلاحَظُ من خلال قراءةِ فصول الكتابِ أنّ الجامعَ بينها هو المنهجُ المتّبَعُ في معالجة قضاياها، إنها علاماتٌ تتصل بما هو شفاهي، وتُحَقِّقُ الجانبَ الرمزيَّ عند العمانيين.

العلاماتُ الملبسيةُ، وفنُّ النيروز، وحكايةُ الخسوف، وحضورُ الرمز في الحكاية الشعبية، والتواصلُ عن طريق اللمس. كلُّها صورٌ علاماتيةٌ كفيلةٌ بأن تقرِّبَ القارئ من ثقافةِ بلدٍ يضربُ عمقا في القِدَم، وتجعلُ المتتبعَ يدرك قدرةَ الإنسان على التنويع في وسائلِ بناءِ حضارةٍ، ليس بما هو عمراني واقتصادي وسياسي تضمن استمراريتَها؛ إنما أيضا بما هو ثقافي؛ شفوي أو كتابي، مؤسساتي أو غير مؤسساتي. فالغالب على الخطاب الشفاهي في كل الثقافات أنه غيرُ مؤَسَّسٍ ولا يخضع لترتيبات وأنظمة (من النظام) محددة. ولعلّ كونَهُ حقلا مُشاعا ومِلكا للجميع هو ما يحقق له الفرادةَ والتميُّزَ.

إذا سلّمنا أن النصّ الشفاهي ليس معطًى مجردا، يتحقق دونما الاستناد إلى عوامل وسياقات وأشكال، تشكل في تلاقحها جميعا عناصرَ بناءِ كلِّ نصٍّ شفاهي، وجب التعاملُ مع ذاتِ القائل في القول الشفاهي وما يرتبط به على أساسِ أنها علاماتٌ سيميائيةٌ، وضمن ذلك تُعتبر الملابسُ في أشكالها المختلفة، وألونها، وطريقة ارتدائها «امتدادا تشكيليا لعناصرِ الخطاب البصري»، و«جزءا من نص الفنون الشعبية».

كل هذا وغيره من دراسة الأشكال غير اللغوية تشتغل به السيميائياتُ. وهي بذلك تتجاوز (عن طريق الامتداد) النظرياتِ اللغويةَ التي لم تلتفت إلى ما تحققه الإيماءاتُ والإشاراتُ والخطوطُ

(420) نفسه. ص 4.

(421) نفسه. ص 16.

والألوانُ من تواصلٍ قد يرقى إلى مستوى ما هو لغوي، وأحيانا يعوضُهُ ويتفوق عليه في التأثير والتبليغ، كما يحصل مع الروائح الطيبة كرسائل مشفرة بين العشاق.

إن الأرضيةَ التي تتحرك فيها السيميائياتُ قد لا تُعرَفُ لها حدودٌ، وهي في ذلك تَتَماسُّ مع عديد من النظريات، وتكون في أغلب الأحيان تطويرا لها، فأن تُعنَى السيميائيات (من بين ما تُعنَى به) بالخطاب الأسطوري بما هو مدونة كبرى يندرج ضمنها التاريخ بكل حَمُولاته المعرفية واللغوية والميتافيزيقية، فأمر يجعل منها منهجا شاملا.

إن السيميائيات - وهي تدرس بعضَ الأشكال الثقافية - تبحث لها عمّا يفسرها من الجانب الأسطوري، ذلك أن خروج تلك الأشكال مما هو طبيعي أو وضعي ما يُفَسَّرُ أسطوريا.

فظاهرةُ النيروز العمانية مثلا، كونها علامة سيميائية، لا تكتمل دلالتها إلا بالاحتفال وما فيه من ترديدات وأهازيج. وهو ما يُكْسِبُ العلامةَ بُعدَها الإنساني، في علاقة ذلك بما هو كوني. المسألة لا علاقة لها هنا برغبة الإنسان العماني في تقليد الحيوان؛ بل للرجوع بالمسألة إلى ما هو أسطوري، كأن تعني أن الحيوانَ إنسانٌ (والعكس صحيح)، وأنهما يمكن أن يجسدا معا عالَما موسوما بالحب، هما معا يتكاملان في خلق صورةٍ عن مجتمعٍ لا يستقيم تكوُّنه إلا بهما.

يحضُرُ الحيوانُ في ظاهرة النيروز العمانية كما يحضر النبات (رمز الخصب)، ثم البحر، إلى جانب ما تخلُقُهُ اللغةُ المصاحبةُ لكل الحركات والسكنات. (يحضُرُ كل ذلك) لِيُشَكِّلَ الصورةَ المتكاملةَ لمعنًى ثقافيٍّ محدد داخل المجتمع، حضورٌ يذوِّبُ كل معنى خاص بهذا الشكل أو ذاك. التكاملُ هنا أشبه بالذي تخلقه الألوان في اللوحات الفنية، فلا الأزرق يظل أزرقَ وهو بجانب الأحمر، وإن لم يتمازجا.

تُقَدِّمُ الكاتبةُ نماذج عن هذا الاشتغال التكاملي بين عناصر الظاهرة الاحتفالية الواحدة، لِتُظهِرَ قوةَ النصِّ الشفاهي في تشكُّل الأبعاد الثقافية والحضارية للإنسان العماني.

ظاهرةُ النيروز لها علاقةٌ بمعطى الكون، فهي في تجلياتها وأشكالها الاحتفالية، وصورها المتنوعة، وأبعادها الحضارية، (إلى أن تذوب كليا في فضاء البحر)، تقدِّمُ رموزا عن مسار تكوُّن الإنسان، وعن قوته وضَعفه، وعن بداياته ومنتهاه (الحياة والموت). بشكل آخر؛ هي ظاهرةٌ يختلط فيها الأسطوري بالواقعي، والمتخيل باللامتخيل، كما أنها صورة عن نصٍّ شفاهي يشكل مرآةً عن ثقافة عمان.

اختارت الكاتبةُ في الكتاب موضوع القراءة مجموعَة من العلاماتٍ - منها الإنساني (الملبس وظاهرة النيروز مثلا)، ومنها ما هو طبيعي (مصدره عنصر طبيعي معين)، الخسوف مثلا - لِتُدَلِّلَ

على موروث شعبي شفاهي لم يُدوَّن بَعْدُ، لا لشيءٍ إلا لتوضيح ما تختزنه العلاماتُ من جهة، ولاعتبار كل ذلك جزءا لا يمكن تجاوزُهُ في أمر وَسْمِ أيِّ حضارةٍ من جهة أخرى.

قد تكون العلامةُ (الخسوف مثلا) ظاهرة كونية، لا تختص ببقعة جَغرافية دون أخرى، لكن تأويلَها وتحميلَها دلالات، ليست بالضرورة في كينونتها، وإنا يكونُ من فعلِ عشيرةٍ ما. أوَ ليستِ العلامةُ هي ما نعتبرُهُ نحن كذلك، وبتعبير شارل موريس «إن الشيء لن يكون علامة إلا إذا تَمَّ تأويله باعتباره علامة على شيء من لدن مؤوّل»، ما يعني أن ما يشكل لدى قوم علامة على أمر ما، قد لا يعدو كذلك عند قوم آخر.

للخسوف عند العمانيين مجموعة من الدلالات المرتبطة أساسا بالحكاية الشعبية، في اتصالٍ كذلك بالأسطورة، وهي بذلك تأويلاتٌ تبقى مرتبطة بالتربة العمانية فقط، نظرا لسياقات محددة. أمرٌ لا يعني عدم إمكانيةِ وجودِ امتدادٍ لها في عشائر أخرى، كالتي تتقاطع مع العمانيين بعض الجوانب الثقافية أو الدينية، فمثلا ما يتعلق بالحكاية الثالثة عندهم بخصوص الخسوف وارد عند المغاربة، فهما معا (العمانيون والمغاربة) يعتبرون انتفاضة بعض الظواهر الطبيعية غضبا من الله تعالى وتنبيها لعباده، ك (تصاعد الأمواج، الزلازل، البراكين ...)، مبتعدين ومُهَمِّشين ما لذلك من علاقةٍ بالجانب العلمي (المسألة هنا في علاقتها بالحكاية الشعبية).

تشتغل الرموز داخل الثقافات كما تشتغل العلامات أو أكثر، ذلك أن الأولى ترتبط بالتصورات والمواقف، والمفاهيم المجردة، خلاف الثانية التي تعني كل الأشياء، صغيرها وكبيرها.

ما تحدده الرموز داخل الثقافة العمانية يمكن النظر إليه من جهة سيميائية على أنه تعبيرٌ عن معطًى ثقافي متوافَق عليه، تحكمه قيمٌ ما، ليس بالضرورة تتقاطع من حيث الدلالةُ والأبعادُ مع ثقافاتٍ أخرى.

من أهمِّ العلامات الأخرى التي تسترعي اهتمام المتتبع للثقافة العمانية، ما به يتحقق فعلُ التواصل؛ وقد سبق لأبي عمرو الجاحظ (255 ه) أن حدّد أصناف ذلك الفعل في خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: «أولها اللفظ ثم الإشارة ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة»[422] .

وما يعني الكاتبة من هذه العلامات أثناء بحثها عن علامة اللمس وتأويلها سيميائيا هو «الإشارة»؛ التي «تتم باليد وبباقي أعضاء الجسم (الجوارح)، كما تتعدى إشارة الأعضاء بذاتها إلى

(422) البيان والتبيين. 1/ 76.

إشارة الأعضاء بغيرها. يقول الجاحظ عن أنواع الإشارة وقيمتها البلاغية: «أما الإشارة، فباليد، وبالرأس، والعين، والحاجب، والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف»[423] .

لم تكن العلامات لتعني الكاتبة من حيث كونُها وسائط تواصلية، بقدر ما نظرت إليها على أساس بُعْدِهَا السيميائي، واعتمدت في ذلك على نموذج شارلساندرس بورس في موضوع تحليل سيمياء العلامة اللمسية، وتطبيقه على نصوص عمانية تتمثل فيها معالم ظاهرة اللمس، وما ينتج عن ذلك من دلالات كفيلة بأن تشكل صورا عن جانبٍ هامٍّ من ثقافة العمانيين الشعبية.

يرد في آخر الكتاب ملحقان؛ ضَمَّ أحدهما بعض الصور المعبِّرة عن أنواعٍ من الفنون العمانية. والثاني نَصَّ على متونِ حكاياتٍ شعبيةٍ جاء ذكرُها في فصول الكتاب.

المراجع والمصادر

- **عائشة البرمكي**. سميائية النص الشفاهي في عمان .ضمن سلسلة «كتاب نزوى». العدد 18. أبريل 2013م.
- **الجاحظ**. البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. القاهرة. مصر. ط 5/ 1958م.

(423) نفسه. 1/ 77.

محور مفاهيم
وقضايا نقدية وبلاغية

البلاغة

فريد أمغضشو[424]

يتضح من تصفح معاجم اللغة العربية أن أبرز معاني «البلاغة»، هو الانتهاء والوصول. يُقال: بلغ فلان تلك الغاية بلوغاً وبلاغاً إذا وصل إليها. وبالمعنى نفسِه ورد اللفظ في القرآن الكريم في قوله عزّ وجلّ: «ولمّا بَلَغَ أَشُدَّه». ومبْلغُ الشيء منتهاه. وبلَّغ الرسالة تبليغاً إذا أوْصلها إلى الوجهة المَعْنية. وفي «أساس البلاغة» للزمخشري: بلغ الرجل بلاغةً فهو بليغ، يُحْسِنُ إيصال معناه. وتبالَغ في كلامه إذا تعاطى البلاغة وادّعاها، دون أن يكون من أهلها. والواقع أن جانباً مهمّاً من هذه الدلالة المعجمية يحضر في حَدِّ البلاغة الاصطلاحيّ كذلك، بصورة جليّة، على نحْو ما سنرى فيما يأتي.

لقد قدِّمت للبلاغة، في الاصطلاح العلمي، تعاريفُ من الوفرة بمكان، قديماً وحديثا، من قبل العرب وغير العرب؛ ممّا يدل على انشغال العلماء بتحديد مفهومها، واحتفالهم به، وإنْ نظروا إليه نظرات مختلفة أحياناً عديدة. فهي عند أرسطو طاليس الذي يعدُّ -حسب كثيرين- المؤسِّس الفعلي لمبحث البلاغة، «حُسْن الاستعارة»، وفنّ خطابي يتوسل بالحجج والبراهين للإقناع والتأثير في المُخاطَبين ذهنيا ووجْدانيا وسلوكيّاً. ولتُحققَ البلاغة غايتها هذه، يَشترط فيها أرسطو الانبناء على أربعة عناصر رئيسة، هي: إبداع الحُجج وآليات الإقناع، وتنظيمها، وعرْضها عرْضاً أساسُهُ الفصاحة والبيان والوضوح، وأخيراً الفعل أو الأداء، مع ما يستلزمه من مُسْتَتْبَعات صوتية وحركية وإيمائية وغيرها. ولأرسطو في هذا الإطار ال Poétique، وRhétorique، وTopiques. وإذا كان هذا هو مفهوم البلاغة لدى هذا الفيلسوف الإغريقي الأشهر، فإن لها في الثقافات الأخرى معانيَ عدة ألَّم ببعضها أبو عثمان الجاحظ (ت 255ه)، في «البيان والتبيُّن»؛ فذكر أن المقصود بالبلاغة لدى الفارسي معرفة الفصل من الوصل، ولدى الرومي حسنُ الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة. وهي، لدى الهندي، وُضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحُسْن الإشارة... إلخ. ويمكن للقارئ الاطلاع على عدد مهم من تعاريف البلاغة الاصطلاحية في «باب البلاغة» من «عُمدة» ابن رَشِيق القيرواني.

---

(424) أستاذ باحث بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين- وجدة/ المغرب

ركّز علماءُ كُثُرٌ في تعريفهم البلاغةَ على مسألة الإيجاز والإطناب، فعَدُّوها مرادِفةَ للإيجاز، أو «جوامع الكَلِم»؛ أي إنها صفة تُلصَق بالكلام ذي اللفظ القليل (ولكن من غير إخلال)، الدالّ على المعنى الكثير. وقد تُطلق على الكلام المُسْهَب إسهاباً مُجْديا وغير مُمِلّ. فقد سُئل بعض البلغاء عن ماهية البلاغة، فأجاب بأنها «قليل يُفهَم، وكثير لا يُسْأم». وقال آخرُ: «البلاغة إجاعة اللفظ، وإشباع المعنى». وسُئل آخر عن معناها، فقال مُجيباً إنها «معانٍ كثيرة في ألفاظ قليلة». وقيل لأحدهم: «ما البلاغة؟»، فأجاب: «إصابة المعنى، وحسن الإيجاز». وقال المفضل الضبّي: «قلتُ لأعرابيّ: ما البلاغة عندكم؟ فقال: الإيجاز من غير عجْز، والإطناب من غير خَطَل». وقال معاوية (ض) لعمرو بن العاص: «مَنْ أبلغُ الناس؟، فأجاب: من اقتصر على الإيجاز، وتنكَّب الفُضول». وقال عبد الله بن المعتز: «البلاغة بلوغ المعنى، ولمّا يَطُلْ سَفرُ الكلام». ونجد بعضَهم يعرّف البلاغة بما لا يبْعُد عن النقطة الأساسية المُرَكَّز عليها في التعاريف المقدَّمة في هذه الفِقرة، وذلك بوصفها إشارة أو تلميحاً؛ كما في قول خلف الأحمر: «البلاغة لمحة دالّة»، وقولِ الخليل الفراهيدي: «البلاغة كلمة تكشف عن البقية».

ويلحُّ آخرون في تعريف البلاغة على عنصر السياق أو المقام التخاطُبيّ، مؤكِّدين أنّها وصفٌ لكل خطاب أو كلام يراعي فيه صاحبُه، متكلما كان أو كاتباً، أحوالَ المُخاطَبين وخواصّهم الذهنية والنفسية والاجتماعية وغيرها، فيرْسله في صورة تناسب هؤلاء، وتضْمن له حصول التجاوُب والاستجابة والتفهُّم. وعلى هذا الأساس، فقد عُرّفت البلاغة، لدى كثيرين (كالقزويني)، بأنها «مطابَقة الكلام لمُقتضى الحال، مع فصاحَته». وقال آخر: «البلاغة أن تُفْهِم المخاطَبَ بقدْر فهْمه، من غير تعبٍ عليك».

إن البلاغة، كما هو واضح، تستهدف إبلاغَ المتكلم حاجتَه وإيصالَها إلى المتلقي، ولكنْ في صورةٍ من القول حسنةٍ وبديعة ومفارِقة للكلام التقريري المباشر؛ ولذلك، ألْفيْنا جملةً من تعاريف البلاغة تستحضر هذا البعد الفني الجمالي منذ القديم. الأمرُ الذي يتيح للخطاب البليغ التوفيقَ، على نحْوٍ متكامل، بين جانبي اللفظ والمعنى. فهذا عليّ بن عيسى الرُّمّاني المعتزلي (ت 386هـ) يعرّف البلاغةً بأنها «إهداء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ». وعرّفها آخر بأنها «حسن العبارة، مع صحة الدلالة». وحدّدها أبو هلال العسكري بقوله: «البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلبَ السامع، فتمكّنه في نفسه كتمكُّنه في نفسك، مع صورةٍ مقبولة ومَعْرض حسن». ونصّتْ تعاريف أخرى على جملة من المقوّمات التي تحقق جماليةَ الكلام البليغ، وحسنَ مظهره؛ مِنْ مثل اتساق عناصره وتماسُكها حتى ليغدو ذلك الكلام بمثابة لحمة ذات وحدة عُضوية، ومن مثل توظيفه عدداً من الأساليب الفنية. إذ عرّفها أحدهم بأنها «القوة على البيان، مع حسن النظام». وعرّفها آخر بالقول: «البلاغة أنْ يكون أول كلامك يدل على آخره، وآخرُه يرتبط بأوَّله». وحدَّدَها أبو يعقوب السكاكي بأنها

«بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدّاً له اختصاص بتوفية خواصّ التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها».

وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث، فإننا نجد تعاريف كثيرة حُدِّد بها مفهوم البلاغة، سواء في النقد الغربي أو النقد العربي. وحَسْبُنا، ها هنا، أنْ نورد بعضها فقط ممّا يتردد في الكتابات الحديثة والمعاصرة، وإنْ كان عددٌ منها واضحَ التأثر بتعريفات القدماء. فقد عرّفها أحد الدارسين الغربيين بأنها «المَلَكة في أنْ تعْرف كل الأساليب الممكنة لتُقنع السامع في أي موضوع مهما كان». وعرفها آخر بأنها «علم التعبير، ونقد الأساليب». وعرفها جينغ (Ginng) بأنها «فنّ تطبيق الكلام المناسب للموضوع أو حاجة القارئ أو السامع». ويعرّف محمد عبد القادر أحمد البلاغة بأنها «علم يحدد القوانين التي تحكم الأدب، والتي ينبغي أن يتّبعها الأديب في تنظيم أفكاره وترتيبها، وفي اختيار كلماته والتأليف بينها في نسَق صوتيّ معين». ويعرّفها عرفان مطرجي بقوله: «البلاغة هي مطابقة الكلام لما يقتضيه حالُ الخطاب، مع فصاحة ألفاظه. وإذا علمْنا أن المقتضى هو «الاعتبار المناسب»، وأنّ حال الخطاب هو «المقام»، أصبح التعريف على الشكل التالي: البلاغة هي مطابقة الكلام للاعتبار المناسب للمقام، مع فصاحة ألفاظه». ويعرفها آخر بأنها «تأدية المعنى الجليل بعبارة صحيحة، لها في النفس أثر خلاّب، مع ملاءمة كل كلام للمَوْطِن الذي يقال فيه، والأشخاص الذين يُخاطبون به».

بناءً على ما سلف كله يمكننا صياغة تعريف للبلاغة، يتأسّس على عناصرَ من التعاريف السابقة، على النحو الآتي: البلاغة هي إيصال الفكرة أو المعنى إلى المتلقي في مَعْرِض كلاميٍّ جميل، بهدف إقناعه والتأثير فيه، مع ضرورة مراعاة أحوال هذا المتلقي نفسِه، ومقاماتِ التخاطب حتى يُحقّق الخطاب مقاصدَه، ذلك بأنّ لكل مقام مقالاً كما قيل قديماً؛ لذا تجد سياقاتٍ يصلح لها الكلام الموجز، وأخرى تحتاج إلى التفصيل والإطنابِ، وأخرى تحتّم على المتكلم استعمالَ لغة الوضوح والمُباشَرَة... إن البلاغة إذاً صفة يُوسَم بها اللفظ، كما يوسَم بها المعنى، بل إنها تطال التراكيب أيضاً، أو ما أسْماه عبد القاهر الجُرْجاني (ت 471ه) ب«النظْم»، وهو مؤلَّف من التحام الألفاظ بمعانيها، ومن التعالق الجدلي بينهما. على أن البلاغة لمّا تكون على المستوى اللفظي فحسْبُ فإنها تُدْعى حينذاك «الفصاحة» .. هذا على رأي من يميّز بين المفهومين؛ كابن سنان الخفاجي (ت 466ه) في «سرّ الفصاحة»؛ إذ إنه فرّق بينهما على أن الفصاحة تخصّ الألفاظ فقط، وقسّمها إلى فصاحة الكلمة المفردة وفصاحة الكلام، ولكلّ منهما شروط يتوقف عليها تحققها، زِدْ على ذلك فصاحة المتكلم التي تستوجب –هي الأخرى– جملة من الشروط والمُواصَفات. على حينَ أن البلاغة عامة في الألفاظ والمعاني؛ كما أكد ابن سنان وآخَرُون غيرُه. ومن هنا نستنتج أن الكلام لا يكون بليغاً إلا إذا كان فصيحا أيضاً، وأنه قد يكون فصيحَ اللفظ، وهو غيرُ بليغ، إذا لم يسْتوْفِ معناه شروط البلاغة، وإذا لم يناسبْ لفظه السياق

المَقول فيه، وحالَ المخاطَب به. ونجد -في المقابل- علماءَ آخرين يستعملون المصطلحين بوصفهما مترادفين؛ كالجوهري (ت 395هـ) في الصّحاح، والعسكري في الصناعتين.

ويتبيّن مما تقدَّم أيضاً أن مُعَرِّفي البلاغة اختلفوا في تحديد طبيعتها بين مَنْ يعدُّها علماً تحكمه ضوابط ونواميس محددة، وبين مَنْ يجعلها فنّا من فنون القول، وبين من ينظر إليها بوصفها ملكة من الملكات، لا تحصل للمرء إلا بطول المطالعة والمران والاحتكاك بالكلام البليغ في المظانّ الأدبية، وإلا بعد مدة من الزمن غير قصيرة، بل إن المرء قد يستنفدُ عمره كله دون أن يبلغ تلك المرتبة؛ كما قال حازم القرطاجنّي (ت 684هـ) في «منهاج البلغاء»: «وكيف يظنّ إنسان أن صناعة البلاغة يتأتّى تحصيلها في الزمن القريب، وهي البحرُ الذي لم يصل أحدٌ إلى نهايته، مع استنفاد الأعمار».

ولا مناص من الإشارة، ها هنا، إلى أن قدماء العرب عبّروا، أحياناً، عن مفهوم البلاغة باسم «البيان»؛ كما عند ابن وهب (ت 335هـ) في كتابه «البرهان في وجوه البيان»، وعبروا عنه، أحياناً أخرى، باصطلاح «البديع»؛ كما عند ابن المعتز (ت 296هـ) في كتابه المشهور المُعَنْوَن بهذا اللفظ نفسه، الذي لم يقتصر فيه على تناول مباحث علم البديع التي نعرفها، بل تناول فيه ألواناً بلاغية من غير المُحَسِّنات البديعية. ومنهم مَنْ أطلق على ذلك المفهوم مصطلح «النقد». يقول بدوي طبانة في كتابه «علم البيان»: « إن المتقدِّمين كانوا يُسمّون علم البلاغة وتوابعها بعلم نقد الشعر، وصنعة الشعر، ونقد الكلام. وفيه ألّف أبو هلال العسكري كتاباً سمّاه الصناعتين، ويعني بذلك النظم والنثر، وألف قُدامة بن جعفر كتابا سمّاه: نقد الشعر».

وإذا كان بعضهم يزعم أن البلاغة ارتبطت في نشأتها بالأدب نفسه،فإن آخرين يؤكدون أنها نشأت لدى الأغارقة قديماً، في بيئة خطابية ديمقراطية تتيح هامشا واسعا للتعبير الحُرّ عن الأفكار والمشاعر، تتمثل في الجوّ الأثيني على عهد بركليس وأضْرَابه. وعرَفت مُنذئذٍ تحولات مهمة، على مختلِف الصُّعُد. ولعل أول مَنْ تناول البلاغة عربياً، وبحثها بشيء من التفصيل، هو الجاحظ، وإنْ جاءت آراؤه في هذا الإطار متفرقة في كتبه، لا سيما في البيان والحيوان، وغير منسّقة ولا مقعَّدة، بل كانت بسيطة وفطرية. ويرى الناقد نفسُه أن البيان هو «وضوح الدلالة»، ومعنى ذلك أنْ يتمكّن المتكلم أو الكاتب من إيصال أفكاره إلى المُخاطَب بطريقة واضحة مُبينة وكاملة، لا نقصَ فيها ولا تشويه ولا تعقيد، بغضّ الطرْف عن أداته المستعْمَلة في هذا الإيصال، والتي قد تكون إشارة أو رسما أو حالا دالة على صاحبها أو غير ذلك، وتبقى اللغة -منطوقة كانت أو مكتوبة-، في نظر الجاحظ، أجْود تلك الأدوات كلها وأرْقاها وأقدرها على الإبانة والإفصاح، إلا أن هذه الأداة قد تصيبها عوارض فتؤثر في درجة بيانها؛ كالعيوب الخِلقية من تأتأة وفأفأة وغيرهما، وكالعيّ والعجر عن إنتاج الكلام لخللٍ في القدرات العقلية لدى المتكلم.

وقد أسهم في تطوير البلاغة العربية، بعد الجاحظ، ثلة من علمائنا الأفذاذ؛ كابن المعتز في «البديع»، وابن طباطَبا العلوي (ت 322هـ) في «عيار الشعر»، وقدامة بن جعفر (ت 337هـ) في «نقد الشعر»، وأبي هلال العسكري (ت 395هـ) في «كتاب الصناعتين»، وأبي بكر الباقلاّني (ت 403هـ)، وابن رشيق (ت 463هـ) في «العمدة في محاسن الشعر وآدابه»... فقد ضمَّن هؤلاء كُتبَهم جملةً من مباحث البلاغة وفنونها وأساليبها، تتفاوت كمّاً ونوعاً من مؤلف لآخر. وظلتِ البلاغة عندهم فطرية وغير مقننة ولا منظمة على نحو مُحْكم. أي إنها كانت -كما يقول رحمن غركان في كتابه «نظرية البيان العربي»- «طرقاً في الأداء الفني الفطري غير الخاضع للقاعدة أو التقنين، بقدْر صُدوره عن عناصر؛ مِنْ صفاء الذات، وقوة الطبع، ووحدة العاطفة، والانتماء للبيئة، وتوخي التأثير في الآخر من دون أنْ يكون لكل ذلك أسس وقواعد محددة .. إنما التجربة في أثناء الأداء هي التي تجترح عناصرها ومعاييرها.

في هذه المرحلة كانت البلاغة نصا فنيا، ولم تكن قواعد محددة أو أساليب معلومة. كانت كلاماً صادراً عن صفاء الطبع، وليس قولا صادرا عن جودة الصنعة. كانت نصوصاً بيانية موصولة بالتعبير عن واقع الناطقين بها، وحال الذين يتنفّسُونها لساناً واحدا، ولم تكن بَعْدُ نصوصاً صدر قائلها عن التقليد، أو كاتبُها عن الالتزام بقواعد محددة مسْتقاة من تجارب السابقين».

ولم تَسْتوِ البلاغة لدى العرب علماً ذا قواعد راسخة منظّمة إلا مع عبد القاهر الجرجاني، في القرن الهجري الخامس. وهو يعدّ، فعلاً، المؤسس الحقيقي لهذه البلاغة؛ إذ عمد إلى تقعيدها، وبيان أصولها ومعاييرها، والتنظير لها في كتابيه «أسرار البلاغة» و»دلائل الإعجاز»؛ بحيث عرض نظريته في علم البيان، بوُضوحٍ، في كتابه الأول، ونظريته في علم المعاني في مؤلَّفه الآخَر. وجاء بعده جار الله الزمخشري (ت 538هـ)؛ صاحب الكشّاف، فعمِل على توضيح الحدود بين علمي البيان والمعاني، بعدما كانت غير محددة من قبْلُ، وكان ينظر إلى علم البديع بوصفه ذيلاً للعِلمين المتقدمين لا علماً قائماً بذاته.

ودخلت البلاغة العربية، بعد الجرجاني والزمخشري، مرحلة أخرى امتازت، أساساً، بالجمود والركود، والاحتفال المفرط بالتفريع والتقنين، والسعي إلى التجميع وكتابة الشروح والتلخيصات على مصنفات السابقين .. إنها مرحلة يصفها بعضهم بالانحطاط في تاريخ البلاغة العربية. ومن الأسماء التي تنتمي إلى هذه الفترة الفخر الرازي (ت 606هـ)؛ صاحب «نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز»، والسكاكي (ت 626هـ)؛ صاحب «مفتاح العلوم»، والخطيب القزويني (ت 739هـ)؛ صاحب «تلخيص المفتاح»... ويحْسُن بنا أنْ نشير، هنا، إلى أن تقسيم البلاغة إلى علومها الثلاثة المعروفة الآن يُعزى إلى السكاكي. فأما علم البيان -كما يعرّفه هذا الأخير- فهو «علم يُعرَف به

إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان، ليحترز –الوقوف على ذلك– عن الخطإ في مطابقة الكلام لتمام المراد». ومن مباحثه الأساسية: الحقيقة والمجاز –التشبيه – الاستعارة – الكِناية. وأما علمُ المعاني فيتناول مسألة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وكيفية إيراد المقال بما يناسب المقام حتى يتحقق التواصل والتفاهم بين مرسِل الخطاب ومستقبِلِه. ولعل من أبرز مباحثه: الخبر والإنشاء، والوصل والفصل، والإيجاز والمساواة والإطناب. وأما علم البديع فيبحث في وجوه تحسين الكلام بعد مراعاة مطابقته لمقتضى الحال، ونقصد هنا ما يُعْرف ب«المحسّنات البديعية»، سواء التي يراد بها تحسين اللفظ (مثل الجناس والسجع)، أو التي يُقصد بها إلى تحسين المعنى (مثل الطباق والاقتباس). وقد اختلف بلاغيُّونا في عدد هذه المحسنات على نحْو واضح؛ إذ هي عند ابن المعتز ثمانية عشر، وعند أبي هلال العسكري خمسة وثلاثون، وعند أسامة بن منقذ (ت 584ه) خمسة وتسعون ومائتان (295)...

إن البلاغة العربية تختلف عن البلاغة اليونانية (الرِّيطوريقا) في عدة جوانب؛ كما وضّح عبد الفتاح كيليطو في أحد فصول كتابه «الأدب والغرابة». فإذا كانت البلاغة اليونانية قد نشأت وتبلورت في جو ديمقراطي، مستهدفةً إبراز قوانين إنتاج الخطاب المؤثّر والمُقْنع؛ لأنها كانت ترمي إلى جَعْل الخطيب أو الكاتب متحكِّماً في آليات إنتاج الخطاب المذكور... إلا أن البلاغة لدى العرب قامت في بيئة مخالفة عموماً، وسَعَتْ إلى تبيان قوانين تفسير الخطاب؛ لأنها ارتبطت –في نشوئها– بالنصّ القرآني، وتوخت خدمته كسائر العلوم العربية، والبرهنة على إعجازه. وإن «اختلاف المقصد يظهر كذلك في التقسيمات المختلفة التي لجأت إليها البلاغتان»؛ كما يؤكد د. كيليطو نفسُه، علماً بأن عملية التقسيم – في حدّ ذاتها – ليست بريئة تماماً، بل إنها خاضعة للخلفية الفكرية والمعرفية للقائم بها.

وسيعرف تاريخ البلاغة منعطفاً بارزاً منذ أواسط القرن العشرين، مع بيرلمان (Ch. Perelman) وتيتيكا (O. L. Tyteca) وغيرهما من رواد «البلاغة الجديدة»، الذين حرَصُوا على ربط البلاغة بالحِجاج ربطا قويا، وتناولوها بمناظيرَ مختلفة، مستفيدين من ثمار التطور الكبير الذي شهدته الحركة النقدية الأدبية خلال القرن الماضي في الغرب خصوصاً. يقول أحدُ الباحثين المعاصرين مقارناً هذه البلاغة بالبلاغة الكلاسيكية التي سادت أرداحاً متطاولة من الزمن: «إذا كانت البلاغة التقليدية بلاغة معيارية تعليمية تربط فن البلاغة بالخطابة والإقناع والإمتاع والبيان، فإن البلاغة الجديدة قد تعاملت مع الخطابات النصية المختلفة منذ منتصف القرن العشرين تعاملا علميا وصفيا جديداً ضمن مجموعة من الاتجاهات: لسانية، وأسلوبية، وحِجاجية، وتداوُلية، وسيميائية. وأكثر من هذا، أصبحت للبلاغة اليومَ إمبراطورية واسعة، وامتدادات شاسعة». ولا يمكن، في حقيقة الأمر، إدراكُ مفهوم البلاغة، وملامسة كُنْهه، ما لم يلمّ الدارس بهذه الامتدادات والحقول المعرفية ذات الصلة

الوُثقى بالبلاغة. يقول كيليطو: «إننا عادةً نتكلم عن البلاغة وكأنها شيءٌ واضحُ المعالم، معروضٌ أمامنا ببساطة، وما علينا إلا أنْ نقطف ثمارَه. هذا تصور ينبغي تصحيحُه. ذلك أن ما يسمى بالبلاغة مغروسٌ في غابة من المعارف والعلوم، وليس من الصّواب منهجيّاً دراسة أحد هذه العلوم بمعْزل عن العلوم الأخرى. البلاغة لها ارتباطاتٌ بالنحو والتفسير وعلم الإعجاز وعلم الكلام».

تِلْكُم باختصار إلمامةٌ بمفهوم البلاغة، وبتاريخها ومنعرجاتها الكبرى... وعلى الرغم من كثرة ما كُتب عن البلاغة من دراسات قديماً وحديثاً، لدى العرب ولدى غيرهم، إلا أنها ما تزال في حاجةٍ إلى مزيدٍ منَ الأبحاث الرامية إلى تناولها من زوايا أخرى، وبمناهج علمية معاصرة أكثر نجاعة وفعّاليّة، وإلى بحْث علاقاتها بحقول أخرى ونحْو ذلك من الموضوعات المهمة جدّا. ولا بد من أنْ نشير إلى أن البلاغة لا تقتصر على الملفوظ وحده، بل تكون في أبواب وأمور أخرى عدة. فقد سُئل ابن المقفع (ت 142ه) عن البلاغة قديماً، فأجاب بأنها «اسم لمعانٍ تجري في وجوهٍ كثيرة؛ فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون خُطَباً، ومنها ما يكون رسائلَ؛ فعامّة هذه الأبواب الوحيُ فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة».

المساهمون في العدد :

- أحمد العلوي
- إدريس الخضراوي
- أمينة الدهري
- خيرة بن علوة
- سعيد يقطين
- فريد أمعضشو
- عبد الخالق عمراوي
- عبد العاطي الزياني
- عبد العالي العامري
- عبد القادر فهيم شيباني
- عبد الله بريمي
- عبد المجيد نوسي
- مبارك حنون
- محمد الداهي
- نورة بعيو

البلاغة والنقد الأدبي مجلة فصلية علمية مُحكّمة

الملفات المقترحة للأعداد القادمة :

- النقد الثقافي
- الأدب واللسانيات
- النص والمنهج
- الأدب والترجمة
- الدرس البلاغي ومناهج التحليل

الثمن : 30 درهما